

٢١

أبريل - مايو ١٩٨٦

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



* ملء العدد : يحيى الطاهر عبد الله . . خمس سنوات بعد الرحيل

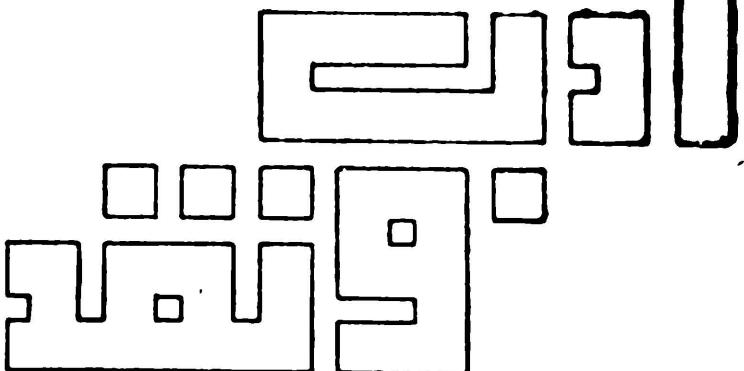
قصيدة : محمود درويش

* عن فضة الموت الذي لا ينتهي

قصة : د. لطيفة الزيات

* المهر الضيق

* حوار مع المفكر التقدمي محمود أمين العالم



مجلة كل المثقفين العرب

بصدد حاصل التجمع الوطنى المتفقى الواحدى

المدد الحادى والعشرون

السنة الثالثة

ابريل مايو سنة ١٩٨٦

مجلة شهيرية

تصدر منتصف

كل شهر

مستشار و التحرير

د. عبد العظيم أنيس
د. لطيفة الزيات
ملك عبد العزيز

الإشراف الفنى

أحمد عز العرب

مسcretير التحرير

ناصر عبد المنعم

رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

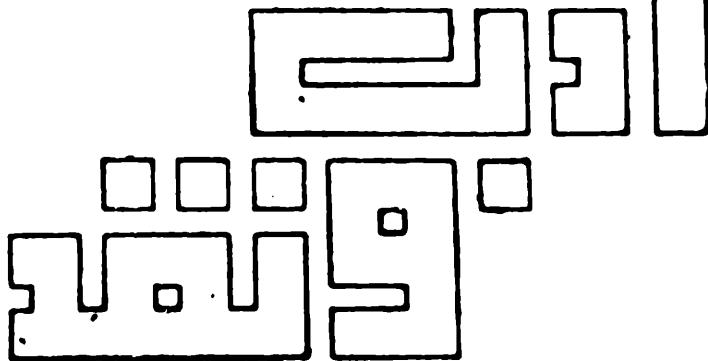
مدير نتحرير

فريدة السنة اش

الراسلات : مجلة أدب ونقد - ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت - للناشرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة ١٤ عدد

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



في هذا العدد :

صحة

- * افتتاحية : عن ترويض المثقفين
- * قصة قصيرة : المر لضيق
- * شعر : من فضة الموت الذى لا ينتهى
- * الواقع .. التخييل .. والخطاب الايديولوجي
ف الرواية العربية الحديثة
- * قصة قصيرة : الاختطاف
- * شعر : مواجهة في وجه الزمن الاصغر
- * قصة قصيرة : عباد الشمس
- * ملـف العـدـد : يحيـي الطـاهـر عـدـ الله
خمس سنوات بعد الرحيل
- * شعر : مقاطع للـ يـ حـيـ
- * نطق الصفيـد بـ لـ سـانـه
- * قصة بـ خطـ يـ دـهـ : الحـكاـيـة المـثالـ
- * يـ حـيـي الطـاهـر عـدـ الله
عن الرؤـيـة الشـعـبـيـة فـ لـ بـ دـاعـه لـ تـصـصـى



صفحة

- | | |
|-----------------------------|---|
| ٨٣
عبد الرحمن أبو عوف | * لغة الاسطورة في « حكايات الأمير »
* « أنا و من و زهور العالم » |
| ٨٨
محمد كتبick | ملامح للرؤيا الابداعية
* حول العدد : مع المفكر للتقدمي |
| ٩٩
اجراه : حلمى سالم | * محمود أمين العالم
* ف ذكراء الثانية والمشرين : |
| ١١٨
وديع أمين | العقاد بين السياسة والأدب
* عاصفة من بيروت الشريف |
| ١٢٣
محمود حنفى كساب | * محمد مستجاب وفن القصص
* المطلق في فكره . س . البو |
| ١٣٧
د . مصطفى أبو سنة | (الجزء الثاني)
* نظرية مقارنة الأدب في الجامعات العربية |
| ١٤٦
د . عز الدين الناصرة | (٢) المغرب للعرب |

افتتاحية

عن رؤوف المتفوّل

فريلة النقاش

ليس من الضروري ان يكون قمع المثقفين عملاً مادياً خالصاً في شكل سجون او مصادرة مباشرة لحق التعبير ، وانما هو في الحالة التي نواجهها عملية ترويض عصرية بارعة تتم في الممارسات والقوانين والافكار .

هذا لا بد ان نخرج لأن هامش حرية التعبير في بلادنا يتسع يوماً فليوماً ، لكن هامش التعبير هذا ليس مطابقاً - لو تأملناه - للديمقراطية كما عرفتها بلدان الغرب الرأسمالي ، فحق التعبير وحريته هما مظهران فقط للديمقراطية التي لا تكتمل دون حقوق التنظيم والحركة وحق الطبقة العاملة وسائل الكادحين في نصيب عادل من الثروة القومية التي يصنفونها هم ، نصيب يفي بحاجاتهم .

ولن نتعجب كثيراً لنكتشف ان كل هذه الحقوق الاخيرة ما زالت مهددة وما زال الناس يناضلون باشكال متباعدة لانتزاعها من براثن الطبقة الحاكمة .

ويمارس للحزب الحاكم ارمابه باسم امتنان بعض فصائل المعارضة له لأنّه هو - وبمنتهى الحرية - أبقاماً من ايضاً حرة في الكلام والتعبير حتى هذه للحظة واطلق على هذه الحرية الجزئية اسم التجربة الديمقراطية

ف مصر ، واستجابت اجزاء من المعارضة لهذه الحيلة الكلامية ولنghost
فيها او غضت للطرف عن تثبت الحكم بترسانة من القوانين المقيدة
للحريات التي تحد حتى من حرية التعبير التي فرخا بها ولنا في هذا
الصدد ان نقرأ في بعض البنود التي مازالت الرقابة على السينما ملتزمة
بها ، ولنا ان نتذكر ان لائحة التصادرات الصادرة ابان الاحتلال عام
١٩١١ ما زلت تحكم الرقابة على المسرح ، ولنذكر ايضا انه جرى تفصيل
قانون خاص يمنع وزارة الاعلام حق مصادر للصحف التي تعيد نشر مادة
منشورة خارج البلاد ولم يصرح لها بالدخول اليها ، ونذكر ان تدفق
المطبوعات والافلام والمواد التليفزيونية الى بلادنا محظوظ بمصدر واحد
هو بلدان الغرب للرأسمالي ، وحتى في تعامل الجهات المسؤولة مع هذا
المصدر تقم عملية انتقاء ، دقيقة للمادة فتحجب كلية كل اشكال الابداع
الجديد المناهض للرأسمالية .

وفي عملية الترويض الشاملة لم يغفل تراث المكارثية ابدا عن
النظام البوليفي القمعي في مصر سوا في شكل استلهام روح القوانين
ونصوصها وهي تلك التي حاكمت الضمير والفكر والأشخاص تحت شعار
ـ مكافحة النشاط العادل للولايات المتحدة الامريكية ـ وما ترجم في
نصوصنا باسم « أمن الدولة » . كذلك فقد لجأت لسياسات عملية
مشابهة لتلك التي روشت بها الادارة الاستعمارية الامريكية بعض المثقفين
للكبار باستخدام اسلوب التوليح بالичесما . وبعد الحملة المكارثية
التي تواصلت حتى الخمسينيات ودفت بوحدة من اعظم فناني عصرنا
مو ، شارلى شابلن ، للهجرة الى اوروبا ودفت باخرين الى الصمت طويلا
مثل ارثر ميلر ، ففتحت في السبعينيات باب الانضواء تحت مظلة المصالح
الاستعمارية والاحتياطات الكبرى ، وكان النموذج الماسوى لسقوط
من هذا القبيل هو الروانى جون ستايسيك الذى افضلت عملية
ترويضه وتطويعه الى هذا الانضواء فأخذ يكتب دفاعا عن الدور الامريكي
في فيتنام ، وتردد على مسكرات الغزاة الامريكيين هناك ليكتب تقاريره
الصحفية عن « العازفين البارعين » ، على مفاتيح طائرات الفانتوم التي
القت بمقابل النابالم على رجال المقاومة لفيتنامية ..

وتحكى راقصة الباليه الامريكية اجنس دى ميل لبنة شقيقة المخرج
الراحل سيسيل دى ميل ومن تسترجع ذكرياتها عن موجة المكارثية
الكريمية في الخمسينيات حيث قيدت حرية الفنانين والمخرجين والكتاب
وكان في طليعة المؤيدين لمشروع السناتور مكارثي في درء الخطر الشيوعي -
كما كان شعار الحملة - الصحافية ميدا ، موبر ، في ذلك لحين ، وحين

استصافت موبر اجنبيس دى ميل و مقابلة صحافية فبادرتها اجنبيس بتقديم طلب مناسبة وندا، عام منه حفظ حق الانسان في حرية التعبير ، وسائلتها عما اذا كانت تعارض هذا المبدأ فاجابت موبر

- كلا ، انى اخرس تماما امام ذلك ، والذى حدث - تقول اجنبيس- ان للسيدة موبر لم تغرس فقد نشرت في اليوم التالي مقالا نقول فيه انى شبوئية ويا لهم زمن رهيب .

وهو زمن وان كان قد انقضى الا ان أدواته الجهنمية قد تطورت واتخذت اشكالا جديدة في كل البلدان التابعة - حيث صدرت اليماء الراسمالية الامريكية أسوأ حصادها .

ان حرية التعبير المحدود في بلادنا وعبر سلسلة الاعيوب للبارعة لطبقة والتي استعانت جل أدواتها من ترسانة لقمع البرجوازية الامريكية على نحو خاص ، قد نجحت في التسلل لاعمق اعماق اعداد متزايدة من الثقافيين للوطنيين فروضتهم ووضعتهم في الخانات المرصودة لهم . وكما يدرك آلاف الصحفيين المصريين في الصحف الحكومية ان شبح الرقيب الذي الغى رسميًا على الورق قد توغل عميقا في داخل كل منهم ، فادا لم يمارس رئيس التحرير ارمابه مارسوه هم على انفسهم حتى يبقوا على الخط وفي الطريق المستقيم المحدد سلفا من قبل السلطة ويتسق هذا الرقيب الخفي الى داخل كل المبدعين للذين يتعاملون مع وسائل الاعلام حميمها من صحافة واذاعة وتليفزيون ونشر . ويفرض هذا الرقيب الخفي معاييره ومواصفاته فتنحصر عموما هنا وفردية مقلقة مناك وعالما جزئيا هامشيا وجمة ثالثة . وباتى الحصاد غالبا دون الحد الادنى للضرورى لاثارة الوجه الساكته ويبقى ترفيهيا ومسليا في حده الاقصى ، حيث يكون المثقفون الناقدون قد دخلوا دون اراده او وعي الى قلب عملية الترويض الشاملة التي تحسبها البورجوازية .

* * *

اما فيما يخص الرقابة المباشرة فلا بد ان نتوقف طويلا امام النقاشة التي دارت في لجنة المسرح في المؤتمر الثاني لأدباء مصر في الأقاليم بمدينة الاسماعيلية حيث ساد تخوف عميق من ان تخرج توصيته بالفأه الرقابة لأن هذا الالفأه ان حدث سوف يخدم في نهاية المطاف مسرح القطاع الخاص التجارى المهاجط ، وفاتهم ان الفأه الرقابة كان سيفتح آفاق تطور بلا حدود امام السينما والمسرح ، وفاتهم ان فليم البرى، لعاظف للطيب الذى ما رال محبوسا في العلب حتى الآن هو في انتظار الان من رقيب

سكنى قد يسمح او لا يسمح به لانه صور تمرد جندي من جنود الامن المركزي - وذلك قبل انفجار الاحداث الاخيرة بشهور طويلة - وكان تمرد هذا الجندي موجها على نحو خاص ضد عملية الترويض الشاملة ماديا وروحيا حين شعر انه قد تعرض لخدمة كبرى طيلة حياته وان عداه كان مرجحا لغير الاعدا ..

وضعت قوانين الرقابة الحالية سنة ١٩٤٧ اثر المد الديمقراطي الجماهيري للواسع الذي شهد ميلاد اللجنة الوطنية للطلبة والعمال سنة ١٩٤٦ . وكانت هذه القوانين مستوحاة من قانون الانتاج السينمائي الامريكي الشهير الذي صدر ايضا اثناء الحملة المكارثية ووقف ضد ازدهار استيما الواقعية ولاحقها تماما كما تجرى ملاحقة السينمائيين المصريين الان ..

* * *

للقمع بالترويض اذن شقان شق قانونى لا بد ان نطلقه تفصيلا ون Henderson قوانا ضده ، وشق آخر يخص المناخ العام الذى احت فيه الراسمالية المصرية مثلها وافكارها في زمن التدهور والتبعية محل النسل والأفكار الوطنية والتقدمية وصورة القبيح جميلا والقهر منمسكا والارتماء في احضان الامبرialisية حكمة ، وافقار الشعب بالانفتاح رواجا والتعامل مع العدو الصهيوني سياسة وجبرة .. الغ

كذلك هو تسعى لتحويل المثقفين الى خبراء « بالف » التخصص لا علاقة لهم بما يجري وليهتموا بالثقافة فقط وهي تنبع في تصدير هذه المقوله اليهم فتتقاضع ازماتهم وتتفاقم ..

ويبقى ان الباب الوحيد المفتوح امامنا الان يتمثل في الانحراف التشويط في النضال السياسي التقديمي الذى سيسشكل العنصر الحاسم في تغير الظرف الموضوعي لصالح الحريات العامة الحقيقة وحينئذ سوف يستحيل على اي قوة ان تجزى هذه الحريات كما يحدث الان ..
فريدة للنقاش

قصة قصيرة

المرأة النيمة

لطيفة الزيارات

وقفت الأم في النافذة بعد الظهر تستعجل عودة ابنتيها من المدرسة . وانحنت بجذعها خارج النافذة لعلها تلمع سهام ومني من بعيد . ولم تثبت ان اعتدلت ... وكانها لا تتعلم التجربة . لا يلمع الانسان من هذه لنافذة شيئاً من بعيد ... بيت رمادي قد يُدين على مبعدة بيدين يسد النساع بالعرض ولا يترك سوى مهر ضيق ، فيبدو الطريق وكأنه مسدود . ولن تظهر سهام ومني في مرأى البصر الا بعد اجتياز المهر الضيق ، سهام تلقي برأسها الى الخلف وشفاتها مطبقتان في اصرار ، ومني تلقي خلف سهام ، تركض لتلحق بخطواتها الاوسع والاكثر عنادا ، تركض تتشبث بذراع سهام وكأنما تخشى ان يفلت منها فتضيع .

وتراجعت الأم الى الخلف تمسح بظهر يدها حبات عرق تساقطت من جبينها الى عينيها . شيء ما جد على مشية سهام في السنة الأخيرة ، شيء يوجع القلب . للبنت تمثى وكانتها من تتحفz للدفاع عن نفسها في معركة تنتظرها في الخطوة التالية ، معركة تتجاوزها مع كل خطوة في أugeوبة ..

للشمس انحرست بعض الشئ ، ولكن الحرارة ما زالت شديدة ، وكان بلاط الشارع يختزنها في الحفر ، يعكسها كالهوب محملة ببرائحة التقليمة والبول التقليم والنفايات المتعمنة اكوااما في الاركان . قطة تشارك اولاد أم محمد ، فيما يبيحو ، في عملية فرز النفايات . تخرج القطة من كوم قمامه ، تتمطر في ظل بيت . تتمدد تمسح ظهرها بلسانها راضية ومستكينة :

صوت صفاره القططار يجوى من جحيد يقطع سكون الظهيره في الشارع والقطة تزحف على بطنها مذعورة . الجنون الذى يسكن سطح البيت المقابل خرج كالعادة يمتهن قطاره المزوم . يطلق صفاره البدء ويشهد ويُزفَر كما القططار ، وساقيه وذراعيه عجل القططار . تزايد سرعه للقططار ببطء تدريجيا ثم ينتهي بالانففاعة الجنونه . وكان لا سور هناك يوقف الانففاعة . هرب الجنون من الواقع الى الوهم . لا مرء فسيق في دنيا الجنون ولا مستحيل . كل شئ ممكن في دنيا الجنون ولا شئ . يرتبط الجنون بالسور ويطلق صفاره البدء من جديد ليختفي من حيث يبدا . ودهم يسيل .

دم الجنون يتراكم على السور يوما بعد يوم ولا يكفي بفتح السور . ولا حول ولا قوة الا بالله ، يقول عم جمعه البقال الذى تحول في السنين الأخيرة الى صاحب « بوتنيك » وهو يستمع الى صفاره البدء . ومن مسجل للولد سيد صبي الميكانيكي ، الذى استحال الى صاحب كشك للسجائر المستوردة والحلويات ولعب الأطفال والحبوب المخدرة والأعراض ، يرثى صوت سعاد حسنى تغنى أغيتها الجديدة للمرة الالف ..

الولد سيد القواد يسترق النظر الى بيت مقابل وبصحبته اثنين من الأغرب عن الحنة . لن يلبث الغريبان ان يختفيا عن الانظار عبر المرضيق بمجرد ان ينفتح باب من هذه الابواب التي كانت مسورة في يوم من الأيام ويُسْفِر عن امرأة ٠٠٠ من عسى ان تكون المرأة هذه المرأة ؟ او بذلت من ؟

تعرف هي ان طريق الاستقامة أصبح الطريق للصعب ، تعرف ان التيار جارف ولا شئ عاد يعز على التصديق ، وتوجهها الماجنة كل مرة ويطعنها الخوف والباب يسفر عن هذه الجارة الاليفة الوجه او تلك ، عن هذه الفتاة التي حملتها طفلة او تلك . وسعاد حسنى ترفض البطاطة ولا تكت تردد : « يا تجيب لي شيكولاتة يا بلاش يا ولد » ، والذباب يغطي صدر ام محمد للعارى وهي تتعرض ولديها وبقية اطفالها من الصبية والبنات ، لا يزيد سن اكبرهم عن ثمان سنوات ، يحملون الى عشرة الجريد المسقوفة بائطين في الأرض الخلا ، تمامة المفروزة او لا باول ، الخرق والزجاج وعلب للفسيح ، وبقايا طعام قد يمسد للرمق ٠٠٠ ودم الجنون لا يكفي يتراكم على السور . والعجب حقا الا يجن العاقل .

في المطبخ تنشر الام للبانجتان الرومي لتقلل شرائطه والارز لم ينفع بعد . اخرت المواصلات عودتها اليوم من المدرسة الى البيت ، وسيرتفع عويل مني لحظة تكتشف ان طمام الغذاء لم يفته بعد . وسهام ٠٠٠ حكاية سهام طويلة ٠٠٠ بنت العادي عشر كبرت قبل الاوان ٠٠٠

في سن سهام كانت هي مطلع مفهومه لا تعرف من امور الدنيا شيئاً .
نلقي ثوب العيد على جدار سرير أمها الفحاس وتدور فرحة تتأمل الثوب
ضول اليوم . وتنام تحلم بلحظة ترتديه في الغد . لم تكن تعرف آخر
خطوط لوحة ولا نوعية القصة والمعاش الذي يتوازن مع اللوحة ، ولا بقية
الاطفال . في الشارع والدراسة على السواء . عرفوا . كان فستان العيد
جديداً وكان هذا يكفي ليجعله جميلاً في عينها وفي عيون بقية الأطفال . يوم
مرضت في عيد من الأعياد بقى ثوب العيد معلقاً على جدار السرير التي
تشارك أمها فيه ثلاثة أيام . تتأمله محمومة . يحملها فرحة إلى الشارع
صاخباً بالألوان والأطفال والضحك والصرخات ، بالصداقات تنموا فجأة ،
بالخصام ينداح وكان لم يكن . بالانتقام . سوا ، أكان من المسكر أو الحرامية ،
كل طفل دوراً يأخذ منهني الجدية . سوا ، أكان من الطفولة المضحكة ،
بعالم للطفلة المسحورة يستغل على الكبار . بلغته باصطلاحاته بمعانيه
وقيمه التي تساوى بين الكل ولا تعتبر طفل على طفل .

وخدش حد السكين أصبح الام وادركت فجأة ان مواجهة ابنتها
سهام أصبحت تخيفها أحياناً . وغضبت اصبعها وراقبت الماء يتلون
بالاحمرار ثم يصفر ، وأكملت ما بدأت . وألمها الجرح ومن تخمس شرائط
الباننجان في الماء والملح ، وقررت ان الدنيا تغيرت ولم يعد فيها طفولة
ولا اطفال ، والفن والفن والأسود والبياض يتلازمان حتى في مدارس
الاطفال ، حتى في الحواري .

سقط الفاصل بين عالم الكبار والصغر ، وقدرة قادر تحيل الابيض
أسوداً وقصوة المعيشة ، تضفيان على الاسود ومح الذهب الوحشى الفتاك ،
والسيطرة . ولكل يرى ويعرف . وبشيء بما يعرف .

وضعت الام لقلة بالزيت على النار وحمدت الله لأن سهام لا تميل
إلى الاختلاط وتعتذر عن زيارات ودعوات أعياد الميلاد . وتساءلت وهي
تنظر تحول الدخان المتتصاعد من الزيت إلى اللون الرمادي الغامق ، إن
كانت سهام تكره الاختلاط فعلاً ، أم تكره الظهور أمام زميلاتها في
الدراسة باثواب ترثها من حين لا يبقى في ثنية الذيل مزيداً لاستطالة ؟

امس الأول سالتها سهام سؤالاً ما زال يصيغها بالذمود . تساطع
أبنت عن ثمن السيارة الرولزرويس ان كان ثمن السيارة المرسيديس ثمانون
الف جنيه . ولم تصدق من اذنها لأكثر من سبب فطلبـت اعادة السؤال
واعادته البنت . واجابت من في حدة متسائلة عن دخل سهام في كل هذا ا

ومى تعرف الآن أنها احتلت عamide لتكسب وقتاً لتفهم ميه فحوى
للسؤال او لا ، ولتفهم فيه ثانياً مفزي توجيه البنت لثل ما للسؤال
للفريق . وحمنت أن للرجلزرويس سيارة ألمى من المرسيديس وهو ما لم تكن
تعرف حتى لحظتها . ومن لا تستطيع ان تفرق بين للسياراتين حتى
الآن . وتعجبت من حقيقة ان في الدنيا سيارة بثمانين الف جنيه وهو
الاحتمال الذى تستبعده حتى الآن . وأن في مدرسة البنات اهل قادرين
على شراء مثل هذه السيارات . وفجعت لأن سهام تبدى اهتماماً بمجال
خارج على كل سياق متصور او معقول في اطار اسرتها وبينتها . ولم يزد مما
فهم فحوى السؤال الا حسنة ، فطالبت البنت بالالتزام حدودها والالتفات
لنى دروسها .

وتساءلت البنت ان كانت تستطيع ان تشتري حين تكبر سيارة ،
ولو نصر . لو تفوقت على طول الخط وادخرت كل قوش ممك من مصروفها
وعملها حين تخرج ؟ وأربكها سؤال سهام واحتمت ومن تعجب بالمثل
الذى يقول : لكل مجتهد نصيب . ولم تصدق نفسها ومن تعید كالبغيبيا ،
اىل الذى صع قدیماً ولم يعد يصع ، وان تأتى ان يتمسك به الانسان
بالمثل كما يتمسك الفريق بحبيل للنجاة . حتى لا ينحرف او يصاب
بالجنون .

وتراجعت الأم لى للخلف والباذنجان يستقر في المقلة ، حتى
لا يصيبيها رشاش الزيت المثلثى ، وطالعتها نظرة سهام تتخصص ملابسها
ومى في الطريق إلى العمل وهذه التفصيلة قديمة لم يعد أحد يلبسها . تقول
سهام ، ربما لو قصر نيل هذا القستان يكون أفضل . تقول ومن تتفحصها
بنظرة غريبة ، وكانها تلميذة من تلميذاتها وليس بابنتها . كم من موجه
هذه النظرة لسهام ذاتها ولها من . كم هو مؤلم ان نرى أحباباً يعيشون
لغرباء ، وأن يرانا أحباً علينا بعيون الغرباء ، . . . نتعرى لحظتها ونصاب
ويصابون بالاغتراب .

وقلبت الأم شرائع للباذنجان في الزيت المثلثى وعاودها الشعور بالذنب
وكانما اقترفت جرماً . سترصد سهام غيام اللحوم على مائدة الغداء للبيوم
السادس على التوالى . وان كانت في حالة نفسية جيدة ستسجل مدا
الغيباب :

- هي القطة أكلت اللحمة يا ماما ؟

وقد تجاري هي سهام في سخريتها او تكتفى بالابتسام . وجو
السحرية الحالى من المرأة . واللى ، بالاضفأات الصغيرة المتبادلة . يحمل

الاسرة راضية للنهاية للوجبة . للسخرية لا تم ولا التهريج . كل شئ، يرون امام صمت سهام وامتناعها عن التطبيق . لم تتمد تعرف كيف تعامل للبنت ، وماذا يحمل مهمتها كأم أصعب .

«وطش»، البانجوان المغلق وهو يستقر في طبق زجاجي به حل وتوم ، وتساءلت الام كم مرة اوشكـت ان تصارح سهام بحقيقة الوصـم المـالـى للـاسـرـة ؟ راتـب الـاـبـ الشـهـرـى من وظـيفـتهـ الاـصـلـيـةـ والـاـضـافـيـةـ الىـ جـيـانـبـ رـاتـبـهاـ منـ مـنـ العـلـمـ كـمـدرـسـةـ وـدـخـلـهاـ منـ الدـرـوـسـ الخـصـوصـيـةـ ، يـغـطـسـ بالـكـادـ مـصـارـيفـ مـدـرـسـةـ لـلـبـنـتـينـ وـلـكـسـوةـ الـفـرـوـرـيـةـ وـلـقـمـةـ الـعـيشـ فـ ظـلـ الـارـتـقـاعـ لـلـجـنـونـ لـلـاسـمـارـ . كلـ ضـرـورـيـاتـ الـحـيـاةـ تـسـتـحـيلـ بـالـتـدـريـجـ الىـ كـمـالـيـاتـ . اـدـرـجـتـ الـلـحـمـةـ مـنـ سـنـيـنـ فـ بـنـدـ الـكـمـالـيـاتـ عـدـاـ يـوـمـ اوـ يـوـمـيـنـ فـ الـأـسـبـوـعـ . وـبـمـدـ لـلـلـحـمـةـ الـفـاكـهـةـ ، وـيـائـىـ الـآنـ لـلـعـورـ عـلـىـ الـخـضـارـ ، لمـ تـمـدـ قـادـرـةـ عـلـىـ تـقـديـمـ طـبـقـ سـلـطـةـ اـخـضـرـ يـوـمـيـاـ عـلـىـ الـمـانـدـةـ رـغـمـ اـعـمـيـةـ الـفـيـتـامـيـنـاتـ لـلـبـنـتـينـ ، وـلـوـلاـ انـ اـيـجـارـ الشـقـةـ قـديـمـ لـاستـحـالـتـ حـتـىـ لـقـمـةـ الـعـيشـ .

كم مرة ارادت ان تشرك سهام كبالغة في تحمل المسؤولية وانشفقت .
كم مرة استفزـهاـ الـوـجـهـ الـعـارـفـ الـفـاضـبـ وـشـرـعـتـ المـرـفـةـ لـتـذـعـبـ
الـغـضـبـ ؟ كـمـ مـرـةـ تـرـاجـعـتـ ، وـطـمـنـةـ لـاـ تـكـفـ تـفـاجـنـهاـ ، وـمـنـ تـسـرـكـ مـنـ جـدـيدـ
كـلـ مـرـةـ ، اـنـ الـوـجـهـ الـعـارـفـ وـجـهـ صـغـيرـ ، وـجـهـ طـفـلـةـ اـنـضـجـهاـ تـبـلـ الـأـوـانـ
عـوـزـ لـمـ يـكـنـ عـلـىـ بـالـ اـحـدـ ، لـأـبـوـيـنـ مـتـطـلـمـيـنـ تـطـلـيـمـاـ عـالـيـاـ ، يـعـلـمـانـ مـاـ يـزـيدـ
عـلـىـ الـاثـنـىـ عـشـرـ سـنـةـ فـ وـظـائـفـ حـكـومـيـةـ فـ مـنـتـهـيـ الـاحـتـرامـ ، وـعـمـارـةـ
اـصـبـحـ يـمـتـلـكـهاـ الـوـلـدـ سـيـدـ الـقـوـادـ وـمـحـلـ بـقـالـةـ تـحـولـ لـىـ «ـ بـوـتـيـكـ »ـ ،
وـسـيـارـةـ بـثـمـانـيـنـ الـفـ جـنـيـهـ يـمـتـلـكـهاـ موـظـفـ مـنـ الـمـفـروـضـ اـنـ يـمـاـئـلـ دـخـلـ
نـخـلـ بـقـيـةـ آـبـاـءـ الـتـلـمـيـذـاتـ مـنـ الـمـوـظـفـينـ .

لن تكون هي والزمن حربا على سهام . يكفي ما تعلمت قبل الأوان
ومسيرة الأيام تعلمها ما فيه الكفاية ويزيد .

* * *

ظهرت مني في مرمى البصر ، على غير العادة دون سهام ، مهولة
متـدـحرـجـةـ كـالـكـرـةـ ، وـالـحـتـةـ تـتـيـقـظـ بـمـدـ الـقـيلـولـةـ ، وـالـجـنـونـ مـاـ زـالـ يـنـطـعـ
لـلـصـخـرـ . وـتـوقـنـتـ مـنـ تـحـتـ النـافـذـةـ تـشـيرـ بـذـراـعـيـهاـ اـشـارـاتـ مـبـهـمـةـ لـمـ تـفـهـمـ
مـنـهـاـ اـمـهـاـ شـيـنـاـ . وـوـضـعـتـ حـقـيـبـةـ الـمـرـسـةـ عـلـىـ اـرـضـ الشـارـعـ وـبـدـاتـ
تـقـرـزـ فـ الـهـوـاءـ قـفـزةـ اـعـلـىـ مـنـ قـفـزـةـ .
وكـادـتـ الـاـمـ تـصـرـخـ طـلـماـ وـعـجـلةـ فـ الـطـرـيقـ يـقـودـمـاـ صـبـىـ تـقـنـادـىـ

مني بالكاد ، ولم تصرخ ، التقطت سهام حقيبة الكتب من على الأرض
وسبحت مني مرغمة إلى البيت .

وتركت الأم باب الشقة مفتوحاً للبنتين ، وتساءلت عما جعل مني
تسلك هذا السلوك الغريب وهي تتجه إلى المطبخ تسخن حلة خضار تبقيت
من طعام الأسبوع . وسمعت خطوات مني تهول في الصالة وما لات تصيب
قليلًا من الماء على الخضار الذي تجمد في الثلاجة .

وكادت الأم تنقلب فوق النار والحلة ، ومني تطوق ساقيها من الخلف
في انفجاعة مجنونة . ورببت على كتف مني لتقلت ساقيها واستدارت
تواجهاً ، ورفت إليها مني عينان يضويان بالف ضى ووضى . ونات الأم
بنفسها وبعنى عن النار وهي تسحبها إلى وسط المطبخ وتسأله :

- فيه ايه يا منى ؟ فيه ايه يا حبيبتي ؟

وأجابت سهام في احتقار وهي تقف على باب المطبخ مربعة لذراعين :

- حاتتجن يا منى .. حاتمثل في حلة الدراسة .
وأضافت مني في اعتداد جديد عليها :

- دور تاجر الحرير في رواية هارون الرشيد .

وأطلقت ضحكتها التي تشبه صياح الديكة وبدأت تدور حول نفسها
دورة أوسع من دورة ، ورنين ضحكتها يختلط بصفارة المجنون يقمع
والدائرة تتسع تقاد ... وصرخت الأم في ملء :

- النار يا منى .. النار .

وتوقفت مني لحظة واجهت النار والباننجان المقلى ، واستدارت
وقد أظلم وجهها ، ثم التقطت أنفها صفارة القطار يطلقها المجنون وضحكت
ضحكتها تشبه صياح الديكة ، واندفعت إلى الصالة تشهمق وتزفر : قطاراً
عجلاته ساقيها وذراعيها .

والتقت عيناً الأم بعيني سهام وهي تناولها طبق الخبز لتضعه على
المائدة ، وعاودها هذا الشعور بالارتباك الذي يعاودها كلما حاولت أن
تصل إلى قلب ابنتها الكبيرة ، وتمثرت الكلمات على لسانها ، وحين خرجت
جات نعمتها مزيجاً بين النغمة التي تخاطب بها الصغار وتلك التي تخاطب
بها الكبار :

- وانت يا حبيبتي برووك ايه في الرواية ... الملاكة ؟

وتوقفت يد سهام لحظة في ستصف الطريق الى طين الخبر .
و قبل ان ترخي جفنيها رصدت الام لنظرية العارفة التي ومضت في عيني
ابنتها . نظرة تتقول اتضحكين على يا امي ام على نفسك ؟ أنا عرفت
وضمني في الحياة وما من وهم يا امي ينسيني وضمني .

ومدت الام يدا مرتجلة تحتضن ليد الطفلة التي استقرت على طين
الخبر واحد وجه سهام وسحبت يدهما بالطبق في حركة عنيفة كادت تخل
بتوازن الخبر . وعند باب المطبخ ثالت سهام ربما في اعتذار . وربما في
محاولة للافلات من لحظة تواصل شعورية مكثفة :

- أنا جمانة يا ماما .. عايرة أكل ..
والتنقطت الام الخيط من ابنتها . وقالت متخففة بدورها ، من للحظة
الشعورية المكثفة :

- حاضر يا حبيبي . بس لمى مني شوية احسن تفتح جمورتها .
ولكن مني لم تتمد بحاجة الى من يلهمها . أظهرت اثناء وجبة
الغداء استغناها عن الكل واستفلاجا اغاظ سهام التي تعودت أن تتبعها مني
كظلها . ولم يكن الاب موجودا ليشهد التطور الجيد في العلاقة بين
البنتين ، ولو كان موجودا لما رصد التطور . فهو دائمًا مهموم بأمر
النشيشة . خارج البيت وداخله .

لم تكدر مني تمس الطعام ، ظلت تضرب الصحن بالشوكة والملقة
ويديها تنتقل من جانب من الصحن الى الآخر في روى ورشاقة . وانفها
تنصت الى الارتفاع التصاعد من الصحن تصوبه كلما مال الى النشاز .
وحاولت سهام اكثر من مرة الزام مني بالهدوء . واحتاجت مني مرة واحدة
بانها تعزف الاكسيلوفون . ثم لم تتمد حتى تسمع نوامي سهام .
اختلطت انفاسها بصفارة البد ، يطلقها الجنون وهو يقلع .

ومع نهاية الوجبة حاولت سهام ان تعيد الاوضاع الى ما كانت
بينها وبين اختها ، اتجهت الى غرفة البنتين المتركرة ، دون ان تساعد
كالعادة في جمع الاطباق وغسلها ، وتعمدت ان تحدث ضجة بمقعدما ومن
تجاوز المائدة ، وان تهبط ، من خطوطها لتهب مني مهرولة تلحق بها
كظلها ، ولم تغادر مني المائدة . بل لم تلحظ حتى ان سهام قد غادرتها .
وطرقت سهام بباب الغرفة خلفها في عنف لتجنح انتباها مني ، ووصلت
مني انفلق الباب دونها بلا اهتمام . وصوبيت النغمات تتتصاعد من
صحتها من تعزف الاكسيلوفون .

* * *

استمرت تدريبات حفل المدرسة أسبوعين ومنى تخرج صباحاً من البيت مع سهام وتعود من المدرسة في الخامسة بعد الظهر وحدها . ناطمت سهام الحفل على أساس أنه تمثيل في تمثيل وقلة عقل أطفال ورفضت في اصرار ، رغم الحاج امها الدائب ، انتظار انتها ، اختها من التدريبات لتعود بها .

وقالت منى ، وقد عادت لوحدها لأول مرة ، أنها تعرف الطريق ، وفي كبرياه جديد عليها ، أكدت أنها لم تعد صغيرة وبينها وبين السنة التاسعة ثلاثة شهور عندها على اصابعها .

وبعد هذا الحديث الطويل سكتت منى واندروت في محاولة دائبة ومتصلة للانفواد بنفسها . وتنبأت سهام بقرب اصابة منى بالجنون كلما مررت بها متكررة في هذا الركك الثاني او المظلم . ولم يعد البيت يرتج بصيحات الديكة تطلقها منى و بتعمليقات سهام الساحرة تثير الضحكات .

وطوال الأسبوع الأول من تدريبات حفل المدرسة ، حاولت الام وفضلت في انتزاع منى من دائرة العزلة ، وفي انتفاع سهام ان عزلة منى ليست جنونا بل مجرد ارهاق بدني من التدريبات . وكان ان انشغلت عن ملاحظة الاعراض الغريبة التي بدأت تظهر على منى بتصحیح الكراسات واعمال المنزل . ولكن سهام لم تنسفل عن اختها التي خرجت عن دائرة نفوذها تماماً . رصدت بدقة الاعراض يوماً بعد يوم . وان امتنعت عن التعليق حتى استفحلا الامر .

قبل حفل المدرسة ب أيام انشغلت الام بخياطة ثوب جديد لسهام اختارت قماشه بنفسها وجاءت بباترون للموديل من احدى زميلاتها في المدرسة . وكانت الام تجلس في الصالة تلفق ذيل الثوب الجديد وقد انتهت منه حين خرجت سهام من حجرة البنتين المشتركة على اطراف اصابعها وأشارت لها ان تتبعها .

وفي حجرة البنتين وجدت الام مني تجلس على سريرها تتحقق للنظر إلى لا شيء، وما بين اللحظة واللحظة تضيق حدقتا عينيها وتتلاقان ببريق و Mage وكأنما ترى رؤية بارعة الجمال . وقالت سهام :

- حاتتتجنن ، قلت لك حاتتجنن .

وافتقت مني وكأنما من حلم وتطلعت إلى سهام ثم إلى امها ، ومسحت حبات من للعرق تجمعت على جبينها وهي تتعرف عليهما واطرقت

لحظة . وطافت نظرتها بالحجرة ، وتوقفت عند البلاط العاري ، واربكة تدللت احشاؤها ، وشق في الحائط المقابل يتعق يوما بعد يوم . وباحت نظرتها كنظرة فار وقع في المصيدة .

واشاحت مني بيدهما تطلب لى امها واختها الخروج من الحجرة واستقلقت على سريرها متناظمة بالرغبة في النوم .

وخرجت الام ومن على ثقة ان ابنتها محمومة ، تبحث عن ميزان الحرارة . ونست تماما اين وضعت الميزان وسهام تحول بينها وبين التركيز ، تؤكد ان مني لا تأكل على الاطلاق ومن تقلب رفوف الصوان رفا بعد رف بحثا عن الميزان . . . كم مرة انتوت ان تميد ترتيب اشيائهما . وما من وقت على الاطلاق في الدوامة التي يعيشها الانسان في هذه الايام لاعادة ترتيب الاشياء ، والتقاط الانفاس ، وسهام تعود منتصرة :

- بصري . . حتى السنديونيات نست تدبيهم للعيال زى ما بتعمل كل يوم . ومن محمومة تبحث عن ميزان الحرارة ، وسهام تؤكد ان مني لا تنام ، تقضى للليل مفتوحة العينين مستلقية على ظهرها ، ولكنها لنیمة ، ما تكاد تلمع النور حتى تطلق عينيها متناظرة بالنوم . وتنتعل الام وقد وجدت ميزان الحرارة اخيرا تقول في لوم لسهام :

- مني عيانة يا سهام .

والام تدس ميزان الحرارة في فم مني وتعود تحسه ، والميزان لا يصل حتى درجة ٣٧ ، ومني تحتاج قائلة :

- انا مش عيانة .

والام ترى مني ، تقلبها ، تتحسس جسدها جزءا بعد جزء ، متشبكة ببنكورة وجود خلل ما جسدي يبرر للسلوك الغريب ، وجسد مني يتصلب تحت يدي الام ، يذكرها بحث محاولتها ، يرفضها ، ينأيها ، ينفيها .

واطئات الام للنور مخولة ومني تسدل النطاء على جسدها حتى قمة رأسها .

* * *

اضيئت الانوار في الصالة ، ولنفتح الستار ليجيئ جمهور الاماali او لادم ولنسدل . ولستار مفتوح ، تبادل الاطفال على خشبة المسرح ،

والاهمالى في الصاله والبباوير والالواج . البسمات والتحيات . والفماعه
ترتعي بكلمة برموا تردد ما بين العين والحب على منته التصفيق المتقطع ،
بعد ان تعب الامالى من التصفيق المهدى .

وحاولت من ان تسترعى بظر مني المره بعد المره وسلبت . وعف منى
عن حشبة المسرح موجودة وغائبـه . بمدى ما بدت سعيدـه طوال المسرحـه
بعدى ما بدت تعيسـه وقد انتهـت . طوال العرض بدت منى سعيدـه مندمـه
و دورـما . وفي هذا العالم الورمـي الجميل الذى بدت جـزا لا يتجزـا منهـ .
ومـن تـتحرك واثـقة الخطـر . نـتكلم بـطلـامة عـربـية عـلـيـها . وبـانـطـلاقـه
لا حـود لـهـا . خـلـصـت مـنـ لـعـالـمـ الفـنـ، والـرـفـقـ، والـطـرـبـ، والـلـوـانـ العـرـبـيـهـ
الـسـاحـفـهـ، والـمـجـوـهـاتـ المـاسـيهـ، والـتـيـجانـ الـذهـبـيهـ، وـخـلـصـ لـهـا . لم تـخـرـجـ
عـنـ عـالـمـاـ لـلـوـرـمـ وـلـوـ لـلـحـظـهـ . وـلـمـ نـسـمـ بـشـ، عـادـهـ . وـكـانـ اـنـ اـجـاـتـ
دورـهاـ كـمـاـ لـمـ يـحـدـهـ اـىـ مـنـ الاـوـلـادـ وـالـبـنـاتـ المـشـتـرـكـيـنـ فـيـ اـنـسـرـجـيـهـ . فـيـمـ
اـكـتـنـابـ وـقـدـ اـنـتـهـتـ المـسـرـحـيـهـ ؟ وـفـيـمـ نـظـرـةـ الـفـارـ وـقـدـ وـقـعـ فـيـ الصـيـدةـ وـمـنـ
نـقـفـ بـيـنـ اـطـفـالـ يـتـلـقـونـ وـمـمـ يـتـلـقـونـ التـحـيـهـ ؟

وطـالـ اـنـقـطـارـ الـامـ لـهـ فـيـ رـدـمـهـ المـسـرـحـ للـحـارـجـيـهـ . وـلـوـ لـمـ تـسـمعـ
لـسـهـامـ بـالـعـودـهـ لـلـىـ الـبـيـتـ مـعـ الـجـارـهـ وـاـوـلـادـهـ لـاـرـسـلـتـهـ لـاـسـتـعـجـالـ مـنـ .
وـرـأـيـتـ الـامـ الـاـمـالـىـ يـنـضـصـوـنـ بـاـوـلـادـمـ مـوـجاـ بـعـدـ مـوـجـ . وـمـعـ اـنـتـظـامـ
الـنـمـطـ اـسـتـطـاعـتـ اـنـ تـنـرـقـ بـيـنـ مـنـ لـاـ يـمـلـكـ مـنـ الـاـمـالـىـ سـيـارـهـ . وـمـنـ يـمـلـكـ
سـيـارـهـ بـعـودـهـاـ اـلـاـبـ اوـ اـلـاخـ الـكـبـيرـ . وـمـنـ يـمـلـكـ سـيـارـهـ يـقـوـدـهـ سـانـقـ يـلـبـسـ
اـحـيـانـاـ رـىـ سـانـقـ لـلـسـيـارـاتـ الـمـلـاـكـىـ كـمـاـ فـيـ تـمـثـيلـيـاتـ الـتـلـيـفـيـزـيـوـنـ .

الـاـمـالـىـ الشـاهـ نـعـرجـونـ بـمـحـازـاهـ حـانـطـ المـسـرـحـ . يـخـفـونـ فـيـ الـفـلـمـهـ حتـىـ
قـبـلـ اـنـ تـنـتـهـيـ درـجـةـ السـلـمـ الـاـمـامـيـ الـاـخـيـرـةـ . وـالـاـمـالـىـ اـصـحـابـ السـيـارـاتـ
الـقـىـ يـقـوـدـهـاـ اـلـاـبـ اوـ اـلـاخـ . يـبـرـزـ الـوـاحـدـ مـنـهـ مـفـاتـيـحـ الـعـرـبـةـ دـوـنـ حـاجـةـ ،
وـفـيـ اـفـتـالـ مـلـحـوظـ ، رـبـماـ لـاـنـ مـنـظـرـ السـيـارـاتـ الـفـارـمـهـ تـمـرـقـ لـامـهـ ،
وـتـنـتوـقـ تـنـسـدـ بـابـ المـسـرـحـ ، تـذاـهـمـهـ مـتـلـ مـاـ تـذاـهـمـهـ .. . وـاصـحـابـهاـ
يـتـلـكـاؤـ اـمـامـ سـيـارـاتـهـ لـلـفـاـخـرـهـ يـتـبـادـلـونـ لـلـحـدـيـثـ . وـلـلـسـانـقـ بـزـيـهـ لـلـرـسـمـيـ
يـفـتـحـ اـبـوابـ لـلـسـيـارـهـ بـاـبـاـ بـدـ بـاـبـ . وـتـحـلـفـ النـسـاـ . يـجـرـرـنـ ذـيـولـهـنـ إـلـىـ
لـلـسـيـارـهـ اوـلـاـ . اـمـاـ بـاـثـوـابـ لـلـسـهـرـهـ المـطـرـزـهـ بـالـبـرـتـرـ وـالـخـرـزـ ، اوـ مـحـبـبـاتـ .
وـلـكـنـ اـىـ حـجـابـ يـاـ اـلـهـ السـمـوـاتـ ؟ وـاـىـ كـوـمـيـهـ مـنـ اللـوـلـىـ لـلـحـرـ تـعـقـدـ الغـطـاءـ
عـلـىـ الرـوـلـسـ كـالـقـاجـ ، وـتـنـقـفـ عـلـىـ لـلـعـنـقـ لـلـذـيـنـ الـمـرـتـاحـ كـالـسـوـارـ ؟

وـتـنـقـتـ عـيـنـ الـامـ بـيـنـ اـمـ اـخـىـ تـنـتـظـرـ اـبـنـتـهاـ اوـ اـبـنـهاـ . وـابـتـسـمـاـ
لـبـتـسـامـهـ كـسـرـتـ لـلـسـعـورـ بـالـغـرـبـةـ فـيـ هـذـاـ الجـوـ المـعـادـيـ وـالـمـسـفـزـ . تـعـرـفـتـ كـلـ

منهما على الآخرى كمحظة ، وربما كمدرسة ، وكل تلبيس هذا ، للتايير ،
للكلاسيكى للصارم المعد للمناسبات . يعيش على مر الايام . ويتغير على مر
الايات بوشاح جديد او « بلوزة » جديدة وربما وردة صناعية . ودائم
الام لفتق وزميلتها الوظفة تودعها ملوحة وتغيب في الظلمة .

الفوج الاخير من الامالى ينصرف ومنى لا تخرج . المكان الان نسبه
حال وانوار المسرح تنطفىء ، بالتدريج ومنى لا تعرف فيم تاخراً منى في
الخروج هذا التأخير الطويل . وولجت الام صالة المسرح ولحقت ببابا جانبيا
وارتفعت درجات للسلم التي تؤدى اليه وساررت في ممر طويل يتسلل اليه
نور من عتبة باب مغلق . ومنى تندى منى وما من جواب . ودفعت للباب
ودخلت ووجدت نفسها في حجرة معتمة الضوء ، مستطيلة كالمر تتراءكم فيها
في موضى ملابس التمثيل . خلماها الأطفال في عجلة . وعاودت الندا دون
جدوى . وفي نهاية الحجرة وجدت منى بملابس التمثيل مكونة في ركن
من الاركان وحزتها :

- جرى ايه يا منى .. من شرود بقى يا حبيبتي .

وخفضت منى رأسها وجزت على شفتيها واستسلمت بوجه مظلم
لامها ومن تخلع عنها ثياب التمثيل . وشاعت منى ان تستقل بارتداء
ملابسها الخاصة . وتبعها امها مستكينة .

وعند باب حجرة الملابس توقفت منى تلقى نظرة اخيرة على المكان
ورائحة كريهة تتبعث من ملابس حريرية عطنة وبقايا طعام ، وعلب مياه
غازية وزجاجات تسيل بقاياها تذيب بقاياها تتجاذب ذهبية وفضية من ورق
ملقة على الارض في اعمال ، وزمور صناعية داستها الاقدام في الطريق
الى الخروج ، وقلادة هارون الرشيد الذهبية سلسلة من الحفيف . تلتفي
حول عنق فاتوس ورق بلا نور . واستدار فم منى وكأنها على وشك
للبكاء ، وافتقت الباب في بطيء حفتها .

* * *

صالت دموع منى بلا صوت وهي تجتاز الممر الضيق في طريق المعودة .
ولفتت يدها من يد امها بمجرد ان لاحت الأطفال يجتمعون كما دادتهم كل
ليلة لطاردة الجنون . وقطعت منى المسافة من الممر الى البيت تجري ،
تحتمنى من الحمى يندفع من الارض ويتساقط من السما .

وارتفع عويل منى في بير للسلم والاطفال ينقرقون ، يشيعهم الجنون

باللغات . ويعاودون التجمع يطاردونه بالحسى والضحك ، والمحذية
تتردد للمرة الالف تعدد صفة ، ثمنها الشيكولاتة ، لا لبطاطة .

* * *

فتحت سهام باب النفقه . وتوقفت لحظة ترقب الدمع في عيني
احتها الصغرى ثم تراجعت تنسج الطريق . ووقفت مني في وسط الصالة
نسج دموعها بظهر كنها . وطوقتها الام من الخلف . تربت على كتفيها
وتقبل شعرها . وافتلت مني من فضة الام ، وتجاهلت يد سهام المحدودة
اليها ، وسارت الى غرفة البنتين المشتركة بخطى ثقيلة ، ملقة للراس الى
الخلف مطبقة الشفتين .

وادركت الام ان مني قد كبرت بدورها ، واصابها الدوار وهي تشعر
بسرعة ايقاع الحياة . واستندت على طرف المائدة حتى لا تقع تحت وطأة
الدوامة . . . سهام كبرت بعد العاشرة وهي لم تبلغ التاسعة من عمرها .

وطفرت الدمع للبيس الام ومن تعاند واقفه . . . وتذكرت ان اباها
بكى يوم ادرك سن البلوغ وهي في الثانية عشر . بكى ابوها حوفا عليها
في ايام . الاستقامة منها من القاعدة لا الاستثناء . على كل المستويات .
واستشعرت فداحة مسؤوليتها الجديدة كلام ، وترجمت على ايام زمان .

وتفنت الام على الله . ومن تخل عنها ثوب المناسبات . ان يعين
البنتين على اجتياز المر الضيق بسلام .

اقرأ في العدد القادم

بيه العرس الذي لا ينتهي

قراءة في القصيدة الفلسطينية

رفعت سلام

هـ حول كتاب تشابك الجنور

محمود عبد الوهاب

نه فلحة الموت الذي لا يوش فيه ..

محمود درويش

سباز أمر ما صمود نحو باب الهاوية
 هذا أنا أنسى نهاياتي وأصمد نعم امبط . أين يمتحن الصواب ؟
 مل في الطريق . أم الوصول إلى نهايات الطريق المفرحة ؟
 وإذا وصلت غكيف أمنى . كيف ارفع مكره أو أغنية
 ضيق ما وعيت لتكبر خطوتى فيها . واجلسست السما ، على انحصار
 وعلى أن أنسى لأنفاس من يدى سلاسل الطرق الكثيرة
 وعلى أن أنسى هزائمي الأخيرة كى أرى آفق البداية
 وعلى أن أنسى البداية كى أسير إلى البداية وانقا منى ومنها .
 ولأننى ما زلت أسأل . لا أرى سكلاً لصوتي غير مبسو
 مل كان معيار الحقيقة دانما سبباً لاخفى نكرتى مد طار سيفى .
 من يستطيع البحث عن سمع لصوت حر في الوادي المُسْحِيق ؟
 من يستطيع للبحث عن امم انانا صمتها عبر الحيوان الفاتحة
 وتزوجت لفنة المدو . تعلم اديانه واستسلمت لغيباتها
 ماذا أرى مما جرى ؟ مل استطاع البحث عن متر مربع
 لأحيل أغنتى اليه . خلف مندسة الخراب للصارمة
 ولخطوتى الأولى . ألم اعرف تماماً شكل موته .
 وحجارة القمر المبعثر . عندما اهديت موته

لسلام اطفال سينجدهم عدوى من نسانى
عل مكذا التاريخ لا يروى سوى سير الملك الناجحين ؟
دافت عمما لا اراه . ولن اراه . وعن سرير العاشرة
دافت عن شجر سينجتني اذا ما عدت من لفتن اليه
دافت عن حجر سيخفى برق آثارى وبابات الرعاه السابقين
دافت عمما كان لى ويفتر منى حين موته يداى
دافت عمما ليس لى . وساستطع ادا استطعت ساستطع
ان أرجع الماضى الى ماضبه . ان أنهىل مو عظه الجبل
من رأنى سانرا متسانا بين الصحابا والشهدود
ضيق ماويتى لا واسع خطونى . وساستطع ساستطع
ان املا الكلمات معناما وأن احسا كما سأت منيئه رغبتي
هذا أنا أنسى نهاياتى وأصعد ثم اصعد نحو باب الهاوية
اهناك ما يكفى من الأفكار كى اختار خطونى الاخر ؟
اهناك ما يكفى من البلدان كى اضع الكلام على الرصيف .. وانصرف
اهناك ما يكفى من الكلمات كى ابني نوافذ لا تطل على المذابح ؟
اهناك ما يكفى من التاريخ كى اجد انتهالات الشعوب السابقة ؟
اهناك ما يكفى من النسيان كى انسى .. وانسى
نفسى لأبتكر البداية من نهاية ما انتهى فيها . كسرت للدائرة
وكسرت نفسى كى ارى نفسى تدرك على انتباه الاجنحة
وعلى لحيانا . انظم خيلانا لفة ، انسرجها الكفالية ؟
من ليس منا صار هنا . افتحوا باب الحدائق في قيودى
يخرج اليكم ما اريد من الكلام . وما اريد من اليمام .
لم يبق لى شيء لاخره هنا . لم يبق شيء كى اراه
لم يبق لى شيء ينادينى ولا شيء يضاف الى كتابات الكهوف
في قوتى ضعف المهر ، وفي انكسارى قوة المعنى . فهذا
لو هب نعناع على اتفاقا نفسي ، وارتقت على حطامن العالية
ماذا لو اكتمل التشيد الحر ، وانهارت حدود الهاوية ؟
ماذا لو انقض النهار على من ثقب المدى ؟ هي أغنية
منذ الصعود الى البيوط الى محاولة الصعود على الصدى . هي أغنية
سيوزع النسيان اعشلا على جدرانها . وسنستعيد
ليام اخوتنا وتاريخ انجاس الماء من حجر . فكم سنة سبقت
ل قاع هاوية نعلم روحنا قداسها وجناسها
ونعيد للأسماء سكانا نسوا اسماءهم كى يتبعونا

يقليضوا دعهم بربان البعيد ؟
 سقت المنيت وكذبت الخريف ولبيتني كذبت اخيتي وصدقتك الخريف
 هل يستطيع الورد في احلام من مات النزول عن السياج ؟
 هل نستطيع العيش اكثر ما استطعنا كى نرى ذهب الكلام
 هزا وفاكهه ؟ « اسات اليك يا شعبى » اسات كما اسا، الحبلى
 اصبت طفلا بالاغانى حين قدست المغانى وحدها
 تركت سكان القصيدة فى مخيمهم يعدون الهوا، على الاصابع
 تم من اخ لك لم تكنه الام يولد من شفطياك الصغيرة ؟
 تم من عدو غامض ولدته امك يفصل الان الظهرة عن دمك ؟
 اسات يا شعبى اليك ، كما اسا، الى آدم ؟
 افصيق الأرض التي لا ارض فيها للحزن الى احد ؟
 م مرة يستعيد لكم المسing على طبق
 فففة ت الذى لا موت فيه ولا درج

هم هم مرة حيد للأشياء، اولها وللأسما، فكرتها البسيطة
 كم مرة مر وحدك في « الطريق الى دمشق » ولا ترى
 غير الغراير ، يا صحرا، كونى نعمة ، تكونى صغيرة
 لنمر قافلةعا، وقبضة القمع الأخيرة
 كم مرة مون آخر من يكون ولا يكون ؟
 يستدرجوا ، فانتظرهم خارج المعنى ولا تتق السلام على لحد
 واخطف حاك من الخناجر ، وارتفع أعلى من الشجر السحابة وللله
 وادخل النفاق نفسك كى ترى ما ليس فيه .
 يستدرج ، فانتظرهم خارج الآشيا ، كن شبعا . وكن
 شبعا ، تخمع قناعك عن دروعك . كن شبع
 شبع الله والنهاية والمدى ، انت الذى . من اغنية
 مطموا يد طالبوني ان ادفع عن حطب
 واستاصعن خطای وطالبوني ان اسير الى صلة الغائبين
 انسقطت هتى وسرت ، فجاصرونى ، حاصرونى ، حاصرونى
 قالوا : اذ ، فنظرت . (لا تكسر مواريبن الرياح مع العدو)
 ووقدت . ا : لا تتف . فمشيت ثانية . فقالوا : لا تسر
 (الحرب ة تحارب خارج الكلمات) . قلت : من للمدرو ؟
 (ارفع ينك وانتظره . واعتذر عما فعلت)
 ماذا فعلـ (بحثت وحدك عن خطاك ولم تبلغ سيدك)
 من سيدـ قالوا : (للشعار على الجدار) فقلت : لا
 لا سيد الا المعروق في جسدي يفتح عن يدي

لتنق بوابات هذا الليل . لا . لا سيد الا دمى . من اغنية
 وعلي ان اجد انفسا ، لكي نسلى من نسلى : قاتلى ، وحبيبى
 وانا احب لارفع الانقضاض عن انفسى . واحيانا احب لكي احب
 ماذا سافعل بعد جسمك . والشئاء هو الشئاء ،
 عسل عنيف يرشد الانثى الى ذكر . ويرشدنى الى عبث الكلام
 دقت حوافر هذه الامطار خاصرتى . **الجأ للقصيدة**
 ومن التي فتحت على حريتى منفأى فيك . وain أنت وain أنت ،
 في الواقع يتضاعف الغياب . ارى الغياب . احسه وازاه جسما للغياب
 وأقيس هاويتى بما يبقى من النسيان . لا انسى فاهميط في الجحيم
 وأقيس هاويتى بما يبقى من النسيان . فاهميط ايها النسيان حيلا
للخروج

للخارج الماوى . تعبت من الرجوع الى مهب الذاكرة
 انسى لأعرف اننا بشر وانسى كى اجدد وردتى
 لا شئ ، ف ، ولا امامى ، كى ارى خبيزة حمرا ، في هذا الخراب
 لا شئ ، فيك لكي اصحي بالمدائح والجسد
 لا شئ ، فينا كى نعود الى مساملة الطبيعة والطبانع
 لا شئ ، فينا كى نعلق شارعا فوق الصدى . من اغنية
 وعلى ان اجد السماء هنا لاصبح طائرا
 وعلى ان انسى لكي اجد الذى انساه . ماذا انتظر ؟
 لم يبق في تاريخ بابى ما يحل على حضورى او غيابى
 باب ليدخل او ليخرج من يتوب ومن يقول الى الرموز
 باب ليحمل حدم بعض الرسائل للبعيد
 لم يبق في تاريخ بابى غير خطوة من اريد ومن احب ،
 كل للذين كرحتهم مروا ببابى حين نعمت وحين قمت
 من آدم الحكم بالصحراء حتى آخر الأعداء من ابناء امى
 انا الوحد المستباح كشمس آب وتسبيقات الآلهة ؟
النا الوحد الحر في كل الصور وفي جميع الامكنة
 ليقيس كل الناس ، كل الناس ، حرياتهم بطلق لمى من لبى
 هل مت من زعن بعيد واختفيت ولم يصدقنى احد ؟
 ويوصلون البحث عن قبرى لينتفق للطيف مع العدو على فضا مشائقر
 ويوصلون البحث عن صوتي لأشهد انف .. لا صوت لمى
 لو اننى نصف الطريق الى التوابل والحرير .
النا لستراحة من يحارب لو يقاوض .. او يخاطب ربه
لو واحة لقلقة !

لا استطاع تأمل الانسيا، وهي تعيش في لكر الحب
وقدت من حجر ، وفي حجر سجنت . ومن حجر
اطلت نرجمة لتؤنس صورتى . أنا من هناك
وبكل ما اوتيت من حجر ساجمع قوتى وخرافقى
لأكون صنوا لاسمي الحجرى ، تخطيطا لظللى ، وظل للمكان
ومسافة قرب المسافة بين استلقي واجوبة السيفون الفادرة .
سامرق الصحرا، في وحول اجوبقى . سلسن صرختى
« أنا من راي » .

انا من راي في ساعة الميلاد صحرا، فامسك حفنة العشب الأخيرة
ساكون ما وسمت يدائي من الأفق
ساعدت ترتيب الحروب على خطائى
ساكون ما كانت رؤاي .
« أنا من راي » .

انا من راي نوم التمار على الخيول الراكضة .
انا من راي أمهاه فوق الدولى . . . فاقترب
انا من راي خمسين عصرا جاثما فوق الدقيقة . . . فاقترب .
انا من راي تسعين ولادة لبنت واحدة

انا من راي سربا من الحشرات يصطاد القر
انا من راي جرحه تاريخ مجرات الشعوب من الكهوف الى المسارح
انا من راي ما لا يرى . من أغنية
لا شى، يعنيها سوى ايقاعها . ريح تهب لكنى تهب لذاتها من أغنية
حجر يساعد عودة الاسرى الى ما ليس فيه . أغنية
تمر يرى اسرار كل الناس حين يخبطون جنونهم في ضونه ويصدقون
الاغنية

ومشاشة تتقد الانسان في آثاره .
فقطمة الخزف القديمة . في اداة للصيد . في لوح يزول ، أغنية
لتمجد المبث الشق وقوة الاشياء، فيما ليس يدرك . أغنية
ترسو . لم تعرف نفسها ، قانون غبطتها وترحل
لقراءة أخرى تراها عكس ما كانت تشير ولا تشير .
من أغنية
من أغنية .

الواقع .. التخييل .. والخطاب الأدبي لوجي في الرواية العربية الحديثة

نبيل سليمان

منذ قرابة أربعة عقود اخذت تشيع في الخطاب الأدبي والنقد العربي بعض المفاهيم والمصطلحات الفضفاضة وبمحاولة تجديد الدم في النقد والإبداع عمامة .

ومن بين ذلك كان للاديبيولوجيا الواقع نصيب اوفى ، وبدرجة ادنى كان نصيب التخييل .

وقد اتخذ ذلك الشيوع في الفالب السمة التقينية ، واطلاق الاجوبة الناجزة . تعويلا على ما في تجربة لغربى الآخر ، ضمن المسار المقد والتعرج لعملية المتأفة . مما افتقدت معه الى هذا الحد او ذاك مساحة حقل الذات الذى يجرى فيه الانتاج ابداعا ونقدا . وكذلك مرجمية هذا الانتاج في ثقافة الآخر الغربى .

لقد جاءت للخطر الأولى . خطط البداية ، على يد محمد مندور وعمر فاخورى ومحمد أمين العالم وعبد العظيم انيس وريثيف خورى وحسين مروة وشحادة الخورى وسواهم في مناخ ثقافي واجتماعي وسياسي ، لسنا في حاجة الى المودة اليد فى هذا المقام . اكن تلك الخطط . استطاعت في سياق التاريخ للتغريب لأدبنا ونقدنا منذ مطلع هذا القرن ، ان تغير وتتحرك الخطاب السائد . مهما كان القول فيها اليوم . وهو القول الذى تختلط فيه اوراق المزاودة والشطب باوراق الاستيضا . وخذ الخطط على ضوء الجديد في حقل الشغل نفسه . وفي مرجعيه الداخلى والخارجي .

عقود اربعة ، اقل او اكثر بقليل . وبكل ما انطوت عليه ، مما لسنا ايضا في حاجة لتفصيل فيه في هذا المقام . كانت كافية لأن نولد اسنلة

جديدة ، وتعيد صياغة الأسئلة القديمة ، فنخاطب ما تقدم من اجابات ناجزة وما استجد في شغل الآخر وفي الشغل العربي المعاصر . وهكذا راحت تشريع في خطاب اليوم والامس التردد بين المفاهيم والمصطلحات الطارئة . اضافة الى تفتيق ما كان قد شاع واعادة تقديمها على ضوء الحاجيات الجديدة ، مما يتصل بالماركسية او البنية ، او لنقل بالماركسيات والبنيويات وكذلك العلمنفيسيات وسواها . وهكذا بات القول يعلو في الواقع الموضوعي والواقع الروائي . في التخييل وفي بنى النص ، في ايديولوجية النص وايديولوجية المبدع ، في الرواية والوعي الجماعي والوعي الممكن ، وسوى ذلك الكثير حين يتصل الامر بغير الرواية .

من بين ذلك الوفر الذي نقول انه قد شاع ، نرى ان (التخييل^(١)) ، الواقع ، الأدلة) تبدو علامات استقطاب في الشهد الروائي والنقدى للعرب الراهن . فهي لا ترقى تتواءر في الابحاث والمقالات والكتب والقبالات كما ان جل النصوص تستدعيها بنسبة او اخرى وسواء اكان صاحب القول ينهج هذا المنهج النقدى لو ذاك ويرسم هذه الرؤية الابداعية لو تلك . اجل ، ان العلامات الثلاث تلك هي في راس ما يتصدح فيه الخطاب السائد ، ماركسيا كان ادعاؤه ، او بنبيويها او سواهما . وفيما يتصل بالجانب النقدى من هذا الخطاب ، لا تزال اصدا ، خطى البداية التي ذكرنا قبل قليل تتردد وانية او عالية في شغل محمود امين العالم ، عبد الحسن طه بدر ، محمد كامل الخطيب ، فاطمة موسى ، غالى شكري ، عبد الرانق عيد ، حسين مبروه ، وبينبقى التمييز بقوة هنا بين المعنى الايجابى للتrepidation (تجاور عثرات البداية) ، تعميق صريحها ، تجدد الخطاب على ضوء جديد الحاجة) والذى يبدو خاصة في شغل العالم ، الخطيب ، العيد . وبين المعنى للسلبي (النفسي) عند بدر او موسى ... وبالطبع فحصر الاسماء اكبر مما نبغيه في مثل هذه المقدمة .

من جهة ثانية نرى ان اعمالا اخرى في هذا الجانب النقدى من الخطاب السائد ترسّل قوله غير قول (البداية) (في الواقع والتخييل والأدلة) ، منوعة في الاسس التي قد نجد بعضها لدى من صنع تلك البداية ، مقيدة بخاصة من جديد العقود القليلة المنصرمة عليها ، وهذا ما يطبع عامة

(١) حول شيوع هذه الكلمة انظر منسقة مع الدين مبعى لكتابه موالم من التخييل ، وزارة الثقافة ، مصر ١٩٧١ .

شغل يعني العيد ، محمد برادة ، فيصل دراج ، الياس خورى ، جابر
عصفور .. ومرة اخرى : ذكر الاسماء هنا للتمثيل .

على مستوى النصوص تغدو الانسما ، اكثر عددا وتناولا وتنوعا .
ولسوف نعمد في هذا البحث الى دراسة ثلاثة نماذج منها ، لترى كيف
تجلت العلامات الثلاث في كل منها وهذه النصوص هي لحيث حير (١)
ومنع الله ابراهيم (٢) وهشام القروى (٣) .

وقد جرى اختبار النصوص اساسا لما تتطوّر عليه من محاولات
متباينة ومتقاطعة في تحديد الفن الروانى العربى ، مما نرجو أن يتتوصل
至此 الدراسة ، اما توزيعها الجغرافى (سوريا ، مصر ، تونس) فقد كان
مصادفة سعيدة بالنسبة للبحث بعد ان اطهان الى الدافع الاساسى
للاتخيار . ونمة قبل ذلك وبعده في هذه النصوص ما يفتقر القول في
موضوع البحث ، في تجلّى علامات الواقع والتخييل والأدلة في روایتنا
الحديثة زمانا وزمانا ، والآخر هو الامر .

ليس الاتفاق كبيرا في الخطاب الروانى والنقدى على مؤدى تلك
العلامات الثلاث . وإذا كان الاتفاق الى حد التطابق يلغى السؤال .
ويزيد الى الجواب الناجز الملق . فان الاختلاف الى حد التناقض ليس
فقط عائدا الى الشكوى المستمرة من علل لغتنا النقدية . هكذا نامل ان
يغدو البحث اوفر فائدة ان انطوى على ما هو ضروري مما يحدد تعامله مع
تلك العلامات :

فالواقع ، بافراد الكلمة هنا ، هو الواقع الموضوعى ، بما يعنيه من
مادة ومن اجتماع . هو الواقع المادى والاجتماعى . اذا . أما الواقع الروانى
 فهو ذلك للعالم الذى يبنيه الكاتب في نص روائى . انه ذلك التخييل
بغضائه وبشره وعلاقاته .

ولكن ، ملذا بين هذين الواقعين ؟

فالجواب على هذا السؤال يأتي الكلام على الأيديولوجية والأدلة .
الأيديولوجية - كما يصف عبد الله المروى - مفهوم مشكل ، وغير

(١) وابية لاشباب البحر (نشيد الموت) ، منفل اسم القاتش و تاريخ النشر ،
والمؤلف بذلك الصدور في قبرص عام ١٩٨٤ .

(٢) بيروت بيروت ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ١٩٨٤ .

(٣) ن ، دار ديميت ، تونس ١٩٨٢ .

برى، (١) ومن هنا ذلك للنسو من الافكار والأرا، والمعتقدات . . . للنسو
يبينها النص للروائي كذات . من يقدر ما تكون مستطلة ، فانها مخلوقة من
حالت معين هو مبدع للنص . وهذا النسق هو قناع لانتقام طبعي ولموقف
في الصراع الطيفي .

• انتا نیحث في مجتمعنا وليس في جنان اللخد .

الإيديولوجية تستدعي ادنى ديناليتك الواقع والفكر والفن . ديناليتك البنى المجتمعية المادية والروحية . وتنتمل بالنظره الكونبه او الرؤيه او الموقف ، مما يؤثر ترداده كثرة من المبدعين والنقاد كتحرر مما يتشعّب مفهوم الإيديولوجية . وكردة فعل غالبا على تلبس هذا المفهوم - غربا - تن amat من الممارسة السياسية او التقديمة الموصوفة بالدلو غائمهه والتعمق الداهي الماركسي غالبا . وللوجودي او الاسلامي لاما .

ليس النص الرواية أو المبدع عاممة أيديولوجية . فهو يتضمنها وعمر لا تحدده . كلاماً ما تعبير ما عما في الواقع . والأول خاصة تعبير أشد مواربة أو انزياحاً بحكم كونه انتاج مرد بعينه . وبحكم كون التخييل ، وسيلة انتاجه . البعدان النفس والتخييلي يخصمان النص ونشاطه الأيديولوجي .

كيف تجري الأدلة في هذا النص أو ذاك ؟ والى أي مدى تزيف هذه الأدلة أو ترتكب أو تعمق أو تضيّع حقلها الاجتماعي ؟

لم تعد تكفي في الاجابة على هذين المسؤولين (والواقع انهما مفتاح سلسلة من الاسئلة) مقتطفات من فكرية النص المعلنة . فثمة ايضا فكرية النص الضمرة . بل ان تلك الفكرية المعلنة لا يستقيم مواهها ان لم تستوعب العملية التخييلية للنص . غير ان موقف النقد عند هذا الاستيعاب يحدد بحدود الحرفة ، يعزله عن اجتماعيةه ، كما يعزل النص . وهذا الامر ليس في النهاية غير موقف معين من الواقع الاجتماعي . كذلك مو الامر في نقدنا رف النقد لدى (الآخر) والذى يعول عليه الجميع . ايا كانوا ، وايا كان ذلك الآخر . واما كانت نسبة للتعويذ .

ان متابعة النقد لذينك للسؤالن ، وما يقودان لـه ،

(١) وهو يقترح لها اسم الادلوجة ويصرف منها ادفع ادلجا ودفع تدلجا ، وقد
تابعنا التصريف هنا الى ابلجة عملية الادلاج . انظر كتابه مفهوم الابدواوجية ، دار
الفارابي ، بيروت ١٩٨٠ ص ٦ .
وبالتالي لم يصفه الابدواوجية ص ١٣٧ .

بعصره بمد توهر لكتابه لاكتفاء المقام الحاصل تلخص .
النص ليقود إليه . في الواقع الاجتماعي .

إن التخييل مهما ضرب بعدها . أو بما صب الآصره بالزحام
الاجتماعي ، هو نشاط اجتماعي . بما هو نشاط فردي . لأن التخييل ببساطة
لإنسان .

فالخيال ثير الحلم وغير الابهامه . مع انه مد متصدم بما (١) .
ونحن بذل علامه التخييل وعلاقتها سلامة الواقع والادلجه مصطبته في
اسمه الروانى والمعد العربى . مما ذلك الا لأن هذه المعرفة التي مدد
بها سمع طفل المبدع والناتم هي عمود الموزان . عن عمود اصحاب
الاجتماعي والثقافة والسياسي للسير . وإذا كانت علامات العلامات اللذات
انواعهم . التخييل ، الادلجه تتبع في ذلك المتهد متصدمه او متصوره . وجاءه
كما عينا الى الوراء . فإن الانتاج الذى يجسده تلك العلامات على حد . احد
اييس قليلا . خاصة كلما تفدمها في عقود الموران . سمه سعد اخرين . من
وهره واهره من النصوص الروانية تتبع تلك العلامات رؤوس موسور . به
يعنى ذلك من كون علاقاتها علاقات موشوبه . وليس ملائمات مثل
مساوي الاصلاع او متساوي المساقين . الامر الذى اسدعى التعمق في
نشاط الخليقة واكتناء الخيال مما وفر لاكتناء الابديولوجي والاجتماعي
من معتبرا في سفل النقد وبالطبع . فالدرب لا تزال شاقة ومديدة .

وليمة لاعتباب البحر :

طوال ما ينوف على مائه الف كلمة تخاطل هذه الرواية طموح كتابة

(١) كمثال على خلط الابهام باتخيل نذكر ما ورد في كتاب (فلسفة الاب وفن)
للدكتور كيم عبد .

(من منشورات الدار العربية للكتاب ، لمبها - تونس ١٩٧٨) حيث اعتبرها
مترافقين في تعريفه للابهام - والكتاب قاموس اصطلاحى - فيما اعطى تأثيل في تعريفه
المستقل معنى متناقضا ، انظر صفة ٢٤ - ٢٨ - لقد قال الخيال بعض المحمد
في الترات الفلسفى والفقى حيث جرى الكلام على المتنبلة والصورة والمصورة
واوهية والمخيلات ، ونشير إلى ما ورد من ذلك على سبيل المثال في رسالة الامدى
(المبين من الفاظ الحكماء والمتكلمين) وملحقها في كتاب د. عمار طالبي : اصطلاحات
الفلسفة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ١٩٨٢ ، الجزء ٦٠ - ٦١ - ١١٢ -
١١٥ .

وهذا الجهد مهم يجل فيه ا يوم لا يزال بنظر من الورقة المقابلة ، خاصه
انها بين يدى الورقة من جديد الفكر وما يجذبه حاجة عقود الموران الكبير وجدير .

خلال العقدين للقانتين . وفي هذه للتاريخ الروانية يقف حيدر حيدر
بسائر المحرمات الجنسية والسياسية والديبية عرض الحافظ . ويتحرر من
سائر الرقبا ، الذين يعيشون في تلقيف دماغ الكاتب العربي التقدمي
الممارض . جرا ، التكوين الأسرى والنشأة الاجتماعية والمناخ السلطوي
والاجتماعي العام . من المؤكد اذن أن سعر على مثل هذه الرواية ايجاد
ناشر . فيقوم المؤلف بسرارها على سمعه . وهو الكاتب المعروف . على
أنه بما كتب قد اجترح لجام الابداع الى مدى بعيد . وهذا وحده
ما يفتح لثله آفاقا متيبة رحبة وثرية ، تثير ما تراها تقصص او ترتبك او
تنطلق أمام من يكتفى بملامسة عدا النابت او ذاك من النسابوات التي
تحفل بها الحياة اليومية العربية وموروثها الجديد . أما حين لا يكون
الأمر ملامسة . وهو نادرا ما يكون كذلك . أما حين يهتك الأبدان الجنسية
الزائفة التي تنطل بها التجربة في الحب او الجنس . التجربة في حزب
او في نظام سياسي او شعبية دينية . فان الأمد ، تنداح أمام المبدع .
ويكون من ثم أمام امتحان موئمه متلما هو امتحان السلطان ، اي
كان هذا السلطان .

ليس للمرء ان يغتبط اذ يماين في لجه ما نعيش مثل هذه المحاولة ؟
لكن الأمر ليس اعتباطا وحسب . لقد جاءت في نفس العام الذي صدرت
فيه هذه الرواية رواية صنع الله ابراهيم (بيروت بيروت) (١) حاملة
للطموح التاريخي عينه . ومثل الجرأة نفسها على هتك المقدسات الزائفة
والتحرر من اعتراض الرقابة ان صدور عطين من هذا القبيل في عام واحد .
يضع بالغبطة الى ان تكون توكيدا على سهوض الابداع المتربي ببعض
ما يؤمل منه . على الرغم من تلكر الكثرين وسقوط الكثرين .

للنا ان رواية (ولieme لاعتاب البحر) طسوح كتابة التاريخ
للفنى . وطسوح المؤرخ بخاتل الروانى منذ عهد بعيد يعود الى بدايات
ظهور هذا الجنس الأدبي . واذا كان التاريخ الشخصي يطفى احيانا فيما
يدعى بالسيرة الروانية - وليس للسيرة الذاتية - فان هذا للتاريخ الشخصي
نفسه يיבו في حالات حامة محولا على التاريخ غير الشخصي او حاملا له .

(١) وفي هذا المسار جاءت ايضا روايات وقصص ايليس هورى . وبعدى كاتب هذه
انسطور انه قدم في هذا المسار وبواجهة محرم اخر هو المؤسسة العسكرية اضافة
إلى المعرفات الأخرى ، روايتين هما هرماني - دار الثقافة الجديدة بالقاهرة ١٩٧٧ -
المساة دار العقائق ، بيروت ١٩٨٠ .

والأمثلة للرواية المعهد في الرواية العربية من الوفرة بمكان (١) على أن الاسم فيما نحن بصدده هنا هو ذلك النوع من الطموح الروائي لتقديم تاريخ مني ، تاريخ غير شخصي لمرحلة أو حركة أو جزء أو حرب ... متوسلاً إلى ذلك بما يتاح له الفن للروائي من وسائل .

ولعل بعضهم لم يذهب بعيداً حين رأى في الروائي المورخ الجديد ، أو حين رأى في الرواية التاريخ غير الرسمي للجنيين أو الأجنحة الاجتماعية . لبشر الواقع الاجتماعي المهمشين والطامحين في آن إلى مغادرة الهاشم والقانع .

والقارئ الروائية عامة تستدعي بقعة العلامات الثلاث التي ذكرنا أنها تستقطب المشهد الروائي والنقض العربي في هذه الأيام خاصة : الواقع ، الأدبية ، التخييل .

إن الواقع الموضوعي الذي ينطلق منه الواقع الروائي في رواية حيدر حيدر هذه ، ليعود فيخاطبه . هو كما نوهنا جراهن ما بعد الاستقلال وعراق الفترة الموازية . ففضلاً ، الرواية شاسع اذن . من أقصى الوطن العربي إلى أقصاه (من المحيط إلى الخليج) . ولنن كان بنا ، للرواية قد جاء ، في حركات أربع / فصول أربعة . تحمل كعنوانين أسماء ، الفصل الأربع للسنة الواحدة . فان الزمن الروائي ليس محدوداً بهذه الدورة الطبيعية الواحدة .

وكما هو متوقع . فان مثل هذا البناء ، الحامل لتسل ذلك الطموح لا يكتفى من الحلول الفنية ب AISI ما . ان الحلول المألوفة أو المستهلكة . والتي تؤخر التخييل لصالح التاريخ لم تمتد تفويت حاجات الكتابة الروائية المعاصرة ، لكتاب المجددة والمجربة واللائبة على تاريخ بني للبشر . وكتابة حيدر حيدر قوية النسب لذلك كل (٢) . فماذا فعل في هذه الوليمة وماذا النشيد اذن ؟

لقد تابع أولاً سعيه القديم وأسلوبه الاتير في تجديد دم لكتابه الروائية ، وأعني ، للعب باللغة ، ان صحي التعبير . انه يستعين من جديد

(١) على سبيل المثال انظر مراجعتنا لهذه النقطة في رواية (محاولة للخروج) لمجيد الحكم قاسم وذلك في كتاب : ومن الآيات والعالم ، دار الم سور ١٩٨٥ ، الفصل الأول .

(٢) انظر دراستنا لتجربة الفتية في روايته - الزمن الموحش - وذلك في كتاب . الرواية السورية ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٨٢ ، ص ٥٤ - ٥٣ .

على رسم الاجوا، وانواعه وتكوين الشخصي الثالث اللغوي فإذا كانت كثيرة المقامات التي تتفرض بلغة الرواية ان تحد طابعاً شخصياً وسمة ذاتية ما أو تتحذّص به حلاله بما ينحرر في الرواية من طروحات .. فان الكاتب بداع التوتّنة الشعرية للغة حابباً لاستنحيف الى المقتضى للغوى الخاص . ومن ثم هذه الصيغة درأه سعف من (وطاء) الفكرية التي نشوء بها الحوار او مقاطع المذكرات او المناطع التي (نحوصل) مرحلة ما من مراحل الرواية .

كما ان عدا الصيغة يحصن من وطاء النهارات ملائكة التومانية الموزخة . ففي مثل هذه المقامات تتخصص عادة درجة حرارة الجو الروائي . تتقلّل الحرارة الروائية . ويستغلّ انخفاض الموزخ او الايديولوجي في النص ليؤكد حضوره ويرسل خطابه . لكنّ حيدر طريقته اللغوية في مقاومة ذلك . وفي توبير اداه على الرواية وعلى عين الطريقة التي يتوسلها للتخفيف من أذى للظهور المسوى للمسار في هذه الرواية وفي اعماله عموماً .

اللغة هنا ليست لعبة مجانياً . ولا مهارة سيركية . ليست اداة توصيل بالمعنى للنفع البشير والفتح لكلمة . كما انها ليست اداة تخبيئ ضبابي او علمي تفلق عالم الرواية . اللغة هنا - وهذا ما ينبغي توكيده عامه - تفتح آفاق التخييل وتطلق اشرعة عالم الرواية^(١) ، فلا تغدو المسالة لعباً بالفردات والمجازات وحسب . والمهم هنا بقدر ما هو توصيف لغة رواية محددة هو كاتب محمد ان تنحرز من جهتين : الاولى ان ياسر الاسلوب الكاتب ، فلا يستطيع منه الفكاك مما كان القام وتبليغت التجربة ، اي ان لا تنرسم التجربة اللغوية في النص مع التجربة الفنية بسائر ابعادها ، مع تجربة الحياة التي تقدمها الرواية . ولا يخدم المرء في اعمال حيدر حيدر . ومنها هذه الرواية . الواقع التي تتمقد فيها التجربة للغوية الثرة والمحيرة للكاتب انسجامها مع كلية العمل . لكن الكاتب مهارة الحائق وبموبة الفنان لا يفلت الزمام . ولعل التفصيل في هذه النقطة في مقام آخر ان يكون ماماً للكاتب وتسواه من نسلو حماستهم اللغوية فوق مستويات كلية اعمالهم . سوا ، ا كانوا من يطرحون ذلك اخلاصاً للفن او تقريماً لاجتماعية ومعرفية الفن او لتسوي ذلك من الاسباب .

(١) نفوء خاصة بالفصل المعنون بـ (ظهور المونانان) ، من ٢٢٥ - ٢٣٩ ، فهو علامة شديدة الاصبع في التجربة المفوية فضلاً عن التخيالية .

ومنها ما يقودنا إلى النقطة الثانية التي يتبين التحرز منها . ومر تخص الكتاب والنقاد ، وأعني (تمدحية) للغة . وصوّلا إلى تمدحية الأساليب ، إن في أعمال الكاتب المفرد أو في أعمال الكتاب . أو في النص المفرد أيضاً . وربما بدا هذا التحرز تحصيل حاصل . الا أن توكيده مهم كلما كان القول في صدد تجربة مميزة . غاوية ومستفزة . كتجربة حيدر حيدر اللغوية .

ولسوف نرى بما قليل في لغة (بيروت بيروت) لونا آخر من التجربة .
يكاد ينلقي اتجاه تجربة (وليمة لاعشاب البحر) منه وثمانين درجة ، ومع ذلك تتخل لها خصوصيتها وامتيازها .

لقد عانت تجربة حيدر اللغوية خلل اعماله القصصية والروائية المتناقضة من شرك الانشاء ، وما يتصل بذلك من تضبيب وتأليم الرواية ، ولكنها كانت معاناة البناء المتواصل . التحكم المتواصل للذى وصل بالرواية الأخيرة إلى فسح جديدة . والاختيار اللغوى المناقض للذى نرى لصنع الله ابراهيم خلال اعماله المتناقضة ايضاً عانى من شرك المردية الصحافية .

فإذا كانت (الأدبية) في تجربة حيدر اللغوية نركا ، فإن (اللادبية) كانت الشرك في تجربة صنع الله ابراهيم . لكن الرواية هنا لم تتعلم او تتضبب جراً، ذلك . بل على العكس . كانت تجمل فسح المؤرخ او الأيديولوجي اكبر .

وكما في تجربة حيدر حيدر نرى ان المعاناة لللغوية لدى صنع الله ابراهيم كانت معاناة للبناء المتواصل للتحدي المتواصل للذى جمل اللغة العادلة البسيطة المباشرة والخارجة على مالوف (الأدبية) جمل لها ابياتها الخاصة من الأخرى .

إلى جانب (اللغة) مارس حيدر حيدر في هذه الرواية لعباً فنياً لغري . مختبرة في تاريخ هذا الفن . قديمة وجديدة . وفي رأس ذلك نرى لعبة المونتاج السينمائى التى يسرت تنسيق علاقة التخييل بالتاريخ عبر تجزئة وترقيم المشاهد وتقديم الاحداث . وقد جرى ذلك دون مبالغة او تعميد . وبأنيس سبيل ، حتى ليبدو ان اجراء التوازى بين التخييلي والتاريخي والتاريخي هو الذى يطلب .

ومن قبيل هذا للعب ايضاً نرى للحيلة السينمائية الأخرى : الفلاش باك ، وللتى تتناغم مع المذكرات توفيراً لتفطية الماضي للآخر المحيد لكل من مهدى جواد ومهيار الباملى وملة بو عنابة .

ان هذه الشخصيات الثلاثة ومعها آسيا لخضر ، من التي تشغل بصورة أساسية مساحة الرواية . الرجال لاجئان عراقيان الى الجزائر ، والمراتان جزائريتان . آسيا ابنة شهيد ، شابة تتعلم العربية على يد مهدي ، وفلة مناضلة قديمة ، عاشت في لجة الحرب ما قبل الاستقلال ، وفي لجنة التشكيل الجديد للسلطة الاستقلالية ، تكسر الاقاتيم السائدة في السياسة والجسد والاجتماع .

عبر الفصول الاربعة المأزومة لواحدة من دورات الحياة (الطبيعية) نحيا هذه الشخصيات الأساسية جملة من الاحداث اليومية الحادة ، ويكون الماضي الزاخر المحبط دائم الحضور .

ولد آسيا ورفاقه وتفاصيل الكفاح ضد المستعمر الفرنسي والانتداب على السلطة بعد الاستقلال والتحولات العميقه في البنية الاجتماعية ، هذا من الجزائر ، ومن القطب العربي المقابل . من العراق ، ازمة الحزب الشيوعي والمعارضة للنظام الاستبدادي . الانقسامات وحرب العصابات في الاموال والتحولات العميقه في البنية الاجتماعية جراء التشكيل الجديد ايضا للسلطة .

مكذا تتفاعل سنوات الجمر الجزائرية والعراقية . سنوات الجمر العربية الامتياز ، فيكون ذلك اللحن الجنائزي الذي يؤبن مرحلة بكاملها في دنيا العرب ، وهو للحن الذي يعطي للرواية عنوانها الثاني المثبت على غلافها (نشيد الموت) ، وهو ايضا عنوان احد نصوصها (ص ١٩٥ - ٢٢٤) .

الشخصيات الأساسية ان اربعة . وفصول دورة الحياة التي تقدمها الرواية اربعة . هذه الفصول محمولة باسمائها في الرواية : الخريف - للربيع - الصيف - الشتاء .

وفي الرواية اربعة فصول اخرى جاء، موقعها فيما بين الربيع والصيف من : الاموال - للحب - نشيد الملاوت - ظهور للوياثان . هذه الارقام الزوجية تحيل في النهاية الى الثنائية .

وتقسيها من الاممية بمكان لانها تنظم البناء والشخصيات تنظم عالم للرواية . ان الثنائية هنا تتجلى بكل بيسر وقوة ثنائية صراع الاذدواجية . والثنائيات : المستبد والشعب ، الحب والعمق ، الجسد والتشوبيه ، آسيا وزوج امها ، فلة والرجال المخاضلون والحاكمون ، يزيد - زوج لا مفضلة ولادة آسيا - والسلطة . مهيار والحزب ، مهيار ايضا .

للخريف والربيع ، الشتاء ، والصيف .. ولنقاوم : المجلس والسرد . الماضي والحاضر ، التخييل والواقع ، الفن والايديولوجيا .

بين هذه الثنائيات ما هو صراع حياة أو موت ، وبينهما ما هو صراع أخشاب وجدل . الاستقطاب النهائي بين التقىضين : للوياثان وزمانه السياسي والديني وللجنسي ، وتلك الشخصيات وزمانها . وهذا الاستقطاب لا يكون الا في المعطيات التاريخية ، في الفرقة الحادة حيث تعلن الرواية شهادتها .

لقد جاء تحطيط الهيكل العام للرواية على هذا النحو :

- ١ - الخريف من ٦٠ - ٧
- ٢ - الشتاء من ٦١ - ٩٠
- ٣ - الربيع من ٩١ - ١٣٠
- ٤ - الاموار من ١٣١ - ١٦٠
- ٥ - الحب من ١٦١ - ١٩٤
- ٦ - نشيد الموت من ١٩٥ - ٢٢٤
- ٧ - ظهور الوياثان من ٢٢٥ - ٢٣٩
- ٨ - الصيف من ٢٤٠ - ٣٧٨

عند فصل الربيع جات الدورة الاخرى للحياة المتوجة بالوياثان العربي ، لا العراقي وحسب .

المتابعة في الصيف المديد اللامب من جماع ما مضى وقد تقابلت فيه الاطراف وجها لوجه . الوجهان الخصمان لابد لاحدهما ان يلغى الآخر .
الوجهان الصديقان لابد لهما ان يندفعا حبا وجنسا ودفعا .

شيء هو من التعبير السياسي للصارخ ، وشيء من الخرافه . شيء هو من صراع اجتماعي تاريخي شديد العيانية والمعاصرة ، وشيء من البدائية المولغة في الطبيعة والتلوّح .

انها اسطورة ، اجل ، لكنها اسطورة جديدة ، اسطورة تاريخية ، ان كان لهذا التعبير متسع .

اين هو الواقع واين هو التخييل هنا ؟ هل الواقع في الصيف والخريف والربيع والشتاء ام في الاموار والحب والموت والوياثان ؟ هل للتخييل في هذه ام تلك ؟

للجواب في شهادة الرواية ورؤيتها ، الجواب في طريقتها في الادلجة كما في خطابها المضرر والمطن : اعلن الاسما ، اعلن قيامة الصراع الاجتماعي ، والبشرة مرهونة بالبشر ، بالواقع الاجتماعي بكسر للقدسية الزائفة في الاسرة والشارع والحزب . بحمل السلاح وتفجير البطاقات جميعا .

موقف شمرى أو مارادف ذلك . هو . وهو موقف ملموس جداً بالنسبة للمواطن العربى الذى اطبق على عنقه الخناق . هو موقف ملموس للمواطن العربى فى سنين محدودة وفى بقاع محددة ، ولذلك فهو موقف تارىخى يرسمه جمل أ الواقع والتخيل والإيديولوجية فى هذه الرواية .

* * *

ثمة نسأة من الشخصيات التى يخلقتها نص ما . فيتحقق لها الخلود الذى يطبع به الإنسان . ومن تلك الفتنة تبعه فلة بو عنابة وأسيا لخضر بما توفر من استواء (الخلق) . مثل هاتين الشخصيتين من بين شخصيات الرواية لا تموتان . انهما تقيمان مع المثلث ما اقام .

وكما ان من بين البشر ثمة اسم : سحر فى ذاكرة للتاريخ الرسمى وغير الرسمى . فان من بين مخلوقات الروائين عبر تاريخ الرواية اسماء، تتحفظ فى ذاكرة التاريخ . وخاصة للتاريخ غير الرسمى رغم كل المجزات التى ينتوج بها هذا القرن . ان بعض مخلوقات دوستوفيسكى وفلوبير وموغو وغوغول ومنغوارى وتوماس مان ونجيب محفوظ وكاتب ياسين وعبد الرحمن منيف وحنا مينه وسوامى كثيرون . لا تفتتا تحيا معنا رغم العقود والقرؤون . وهذا ما عنيته بخلود الشخصية الروائية . وماذا ما ازعم ان فلة بو عنابة ، تحمل علامته . وبدرجات ادنى : أسيا لخضر .

لا يتحقق للخلود للشخصية الروائية بفضل اطروحاتها او خطابها الإيديولوجي ، بل بفضل غناها الانسانى وفاعليتها فى تحريك العالم الروائى . وقد يكون من ذلك الخطاب الإيديولوجي وقد لا يكون . وبالطبع ، اذا لم يتتوفر لمثل هذه الشخصية عالم رانى خاص ينميها بقدر ما يستوعب غناها وفاعليتها فان حياتها تختزل .

مقابل فلة وأسيا نرى مهدى ومهيار بسترا آخرين . قد تصادف رغم كل ما يمكن تحديده من خصوصيتهمـا امثالهما فى اعمال أخرى ، خاصة ان شخصية المثقف السياسى اليسارى المهزوم وغدت أبرز شخصيات الرواية العربية فى المقد الآخر (1) . لقد توفرت لهدى ومهيار الفاعلية ، لكنها كانت محدودة

(1) انظر دراستنا لبطل المياض الدبرى فى روايته (موعدة اللئب الى العروق) ولبطلة هبيدة فى روايتها (الوطن فى العينين) وذلك فى كتاب وعي الذات والمالم ، مذكور سابقًا العمل الثاني .

بحدود الماضي . وموقوفة على كل من المراتين . مما من (لحم ودم) حتى
لكن هذا الحد والوقف وغلبة الخطاب الايديولوجي عليهم في مثل هذا السياق
الروانى من انتل كيانهما .

ويبدو ان حجم الرمان على الخطاب الايديولوجي قد جعل الكاتب
المطلط خلف السارد . والواقف بكمال قدرة وبها ، الخلق في السما ، السابعة
القصيبة لعامه ، يختار الشخصيتين المثقفتين في الرواية لتأدية رسالته كحامل
اساس . وماذا ينقلنا الى نقطة اخرى .

ان مم الادلة هنا ينضاف الى مم التاريخ . واما معا من التحديات
التي يواجهها للتخييل او يواجهها بالمرجع . بالواقع الموضوع وبالكاتب
نفسه . واذا كانت بعض الشخصيات الروانى - بل بعض النصوص -
تقول قولها للخاص وترسل خطابها الايديولوجي بمعزل عن الكاتب - وهذا
ما لا يتحقق الا في النصوص المستوية الفعلق . فان الامر غير ذلك في هذه
الرواية وفى الكثير سواها . اذ ان الكاتب المطلط خلف السادر يحرض على ان
يحل بدلوه على استهيا ، او بوقاحة . وينو ، النص هنا ، ان لم يتحل
للكاتب ببراعة فنية وبدرجة عالية من الديمقراطيه مع خلقه . كما ان التنافض
يظهر هنا ان كان للكاتب خطابه الخاص الذي لا ينسجم الى درجة كافية
مع خطاب بشر الرواية .

مذان المذكور ان تجاوزتهما (وليمة لاعشاب البحر) سوا ، بفضل درجة
انسجام خطاب الكاتب مع مهيار ومهدى . او الخطاب المتشكل من فاعلية
فلة وآسيا . او التمكن من (الحرفة) الروانى .

مكذا جاءت الرواية مجرد وكتصيفية مرحلة بكمالها . من صنع الاستقلال
وتتجدد البناء ، الاجتماعي والممارسة النضالية في الاحزاب الشيوعية والفصائل
الليسانسية ولليل التزوير والاستبداد من كل لون . مكذا جاء نشيد الموت
ليؤبن مرحلة بكمالها ويفتح الصفحة على ابواب مرحلة جديدة يبدو فيها
ميدان للصراع مليانا ببحث الشهداء ، والضحايا والمهوكيين والمحسنيات
والاصنام .

انها وليمة الاعشاب البحرية لماذا من بعد ٠٠٠ ماذا من بعد ؟ مودا
السؤال الذى ينطلق من فضاء عالم هذه الرواية ماتكا وخاضا . انه التغير .
ان مقاربة هذه الرواية في جزء او آخر منها سوف توقع في وهم كبير .
ورغم ان فيها ما يغرس بذلك . لكن الجريمة الدنيا لن تكون فقط تشويه
جماليتها وشرخ عالمها وتدمير بنائها للكلية الشديدة الانسجام والتماسك ،
حتى في مواطن اغرائها بالمقاربة الجزئية .

انها يمتنعهما المتماسك ورؤياما النسجمة تطلق يقينياتها ؛
الشخص ، فهى شديدة الاحياز . لكنها ليست عصبية . انها تمد لسانها
إلى مروحيه ، ولكن ليس بالشدة . تتجمع حد المازوخية ، مما الفنا في
العقدين الاخيرين عبر نتاج عدد كبير من الادباء ، للذين اقبلوا على سنى
البرجوازية الصغيرة بدمها وجزرها ، يكتبون من الداخل فى حالة لا تخلو
من المأساوية ، خاصة اذ يكبر الوهم بان هذه الكتابة تأتى من الخارج
وفى بعض نتاج حيدر حيدر نفسه السابق ما يتصل بذلك .

ان رسم الموقف الجذرى من كل ما يضج به الواقع الموضوعى ..
خطاب هذا التخييل هنا . والمستقبل اذن يؤسس على هذا الموقف .
وبالمقارنة الجزئية او الملامة السطحية سوف تبدو رؤية الرواية وخطابها
يسراويين او طفوليين الى آخر ما يمكن ان يرسل فى هذا المقام من نعوت .
ان القصور او العزوف عن تشخيص وتمثل البنية الكلية للنص مثل انتقاد
النص لتلك البنية . يستويان فى السلب ، ابداعا او نقدا او قراءة (١) .
بيروت بيروت :

هذا شكل آخر لطموح الروانى فى ان يكون مؤرخا . ولنسارع الى
التوکيد ان الامر هنا ، كما فى الرواية السابقة لحيدر ، لا يتصل بحدث
الرواية للتاريخية كما عرفت منذ سيدما والتى سكوت حتى جورجى زيدان
او فارس زرنور (٢) .

يقول صنع الله ابراهيم فى مقابلة معه : « المؤرخ الجيد هو الروانى .
وانا اتصور ان الكاتب الروانى يستطيع ان يجعل روايته تاريخا » (٣) .

والكاتب تجربة خاصة وهامة فى التاريخة الروائية عبر روايته نجمة
المسطرس ، يتتابع تعبيقتها فى روايته الجديدة ، ولكن على نحو آخر . التوسل
للتاريخة فى الروايتين هو غالبا بما يبدو اكثرا عناصر التجربة فجاجة فى عمل
تخيلي ، واعنى : الوثنية والوثائقية . ولكن الكاتب فى الوقت نفسه يزج

(١) يشير محمد برادة فى دراسته لهذه الرواية الى ما تتعلمه من (معرفة)
البنا والى توافق وجدل المحكين فيها: التاريخى والتخيلي والى بذرة المارد، وهي اشارات
رغم ايجازها لـ غالية الاممية كمتغيرات الكلية الرواية . انظر : اليوم السابع /
١٩٨٤/٦/١١ .

(٢) حول الافىء وتعميده لـم الرواية التاريخية العربية راجع ما ورد فى كتابنا :
الرواية المсорبة مذكور سابقا من ١٣٧ - ١٤٨ ، من ١٨٠ - ١٩٢ .

(٣) اليوم السابع ١٩٨٤/١١/١٢ .

بهذا العنصر في غمرة النشاط والتجريب التخييلي ، مما يجعل اللعبة الروائية وادبية النص تحديا اكبر ورهانا وتجريبا اصعب . ولقد حق لنجمة اغضطس مع التجاج الذى كلن لها في ذلك ان تتبوا مكانتها الخاصة في الرواية العربية .

اما في هذه الرواية فقد تفاعل مع العنصر الوثائقي عنصر المسرية . وهذا التفاعل ينسى للوهلة الاولى بقعة المؤرخ في الكتابة ، وينازعها روانيتها . لكن صنع الله ابراهيم يجترب لاشكالات الكتابة الروائية التي يحاول حلولها فتاتي تاريخا روانيا ، تاريخا غير رسمي ، تاريخا جديدا للمهمنين وللقاء الاجتماعي الطامح للخروج من الاسر الجنيني . من اسر الاجهاض والهامش والقائع .

لقد كان للوثيقة شان ما في رواية وليمة لاعشاب البحر عبر كتابات بشير الحاج على وذلك النثار المتصل ببعض الشخصيات الغانية / الحاضرة من الشهداء والزعماء . بيد ان الامر ظل في حدود الحلول الخاصة التي اختارها حيدر لنموض كتابته بعد، التاريخة الروائية .

اما صنع الله ابراهيم فقد سعى مسعى آخر . انه يزود . - بادى، ذى بدء . - الناقد بعمود ثابت ، كما قال بيرسى لوبيوك عن فلوبير . ولعل في قراءة كلمات لوبيوك عده ما يفيد هنا : « ان من ملوبير - في كل الاحوال - يقدم المستوى الكامل والمحدد . وليس ثمة خطأ او سوء قراءة ، فهو ليس واحدا من أولئك الذين يتذمرون وجوها متعددة ، عارضا بذلك المساعدة العامة لختلف الذاهب للنقدية . »

ذلك ان فلوبير له كلمة واحدة يقولها ومن المستحيل ان يكون لها اكثر من معنى واحد . وهو على هذا الاساس يؤسس نقطة في عالم النقد . نقطة تلائمها جميما ونستطيع ان نرجع اليها في اي وقت ونحن على ثقة تامة بان موقعها هو نفسه من وجهة نظر اي شخص آخر (١) .

صنع الله ابراهيم لا يغول في هذه الرواية على المجاز او الاسطورة او فنون اللعب اللغوي الاخرى سببها الى التخييل سبيل آخر . انه يعيد بناء الواقع الموضوعي في ادق تفاصيله وجزئياته .

فالرواية هنا من الواقع اليومي كما يفضل ان يعبر الكاتب

(١) من كتابه صنعة الرواية ، ترجمة عبد السندر جواد ، دار الرشيد ، بغداد ١٩٨١ ، ص ٦٤ .

بنفسه (١) . انه بلغة باختين - اذ يكتب الرواية - انما يكتب ملحم
للحياة اليومية للتي نرى كتابا ونقادا آخرين يرفضونها ويأنفون منها
ويصيرونها بالابتذال (٢) . فالتخيل بحسبان اولا ، والادبية ايضا ، مما
لنزياح محدد عن الواقع . انتزياح في (السادة الخام) وانتزياح في لللة . ابا
ف الانتزياح الاول . مليس انتاج صنع للله ابراهيم وحده ما يدحض مكذا
لدعاه ، بل انتاج لكتاب عبر للتاريخ . الكتاب غير النخبويين .

ولما في الانزياح للثاني فتحبيده في خط واحد هو قص للامداد الابداعية والتخييلية وقرر في التعبير موحد وتحديد للادبية يتم عمل بين دعاته وبين للديمقراطية من بون . مما كانت البراقع . فالامر ليس رهنا ببافتة الشبيبة والديمقراطية مقابل الت Nabuوية والقمعية . الامر رهن بالمارسة . بالانتاج نفسه .

فـ لـغـةـ صـنـعـ لـلـهـ اـبـرـاهـيمـ اـنـزـيـاحـ مـاـ ،ـ صـنـعـ الـامـدـاـ،ـ التـقـ يـعـينـهـ
الـانـزـيـاحـ .ـ وـمـنـ هـذـاـ لـتـبـيلـ نـفـمـ عـنـيـةـ صـنـعـ لـلـهـ اـبـرـاهـيمـ بـعـاـ يـكـلـ اـنـجـلـوـاـ فـ
(ـ نـجـمـةـ اـغـسـطـسـ)ـ لـذـىـ لـمـ يـكـنـ يـعـبـاـ بـالـاسـاطـيرـ .ـ فـيـمـاـ كـانـ لـلـوـاقـعـ مـوـ
لـذـىـ سـعـتـهـ .ـ

انها ممارسة ما للاقتصاد اللغوى . وهذا لا يعني ان ممارسة اخرى تتحقق بالمجاز او للترميز او الاسطرة او ما يراكته لللعب اللغوى هو بالضرورة ضد الاقتصاد اللغوى . فالهدى اللغوى الذى يتربى على الانسانية أو مجانية السرد شىء وللوان الاذية المعنية حكما بلاقتصاد اللغوى شىء آخر .

لنها ممارسة ما للتخيل . وللاقتصاد لللغوى . ممارسة لا تزيد أو تنقص في معيارىة الأدلة للتي تمارسها الكتابة الروانية كما قد يتوصى للبعض . فليس للنص الروانى الذى يتوافق على درجة اكبر من الانزياح أو درجة اقل من حرف الكلام عن موقعه الاصلى لى موقعه النصى . ليس

(١) يقول في المقابلة المكورة قبل قليل : (الرواية هي الواقع ايوم بكل عناصره مضادة قدر الامكان باخر ما نوصلت اليه الابحاث بالنسبة للحياة الاجتماعية والمساهمة والاكتشافات الامامية ...) ولـ هذا المعرض نفسه يعبر الكاتب عن تقوره من الاساطير . بالمقابل نشير الى المشهد الاسطوري الذي تقدمه وليمة لاعتاب البعض .

(٢) ومن أملأة للك ما كتبه من الدين صبحى من رواية هلى ارهايب الله ليلة

بالضرورة اغنى او افقر فيما يخص الادلجة . وهو ليس بالضرورة اسهل او اصعب ليضا من هذه الناحية . غلبة للرواية من ذلك الانزياح نحو التكوين الجديد لها ككلمات ، وهذه النعلامات ايا كانت من كون ايديولوجي كما يذهب باختين - مرة اخرى - بيد ان بنا، النص الروانى بكليته ليس هنا وحسب ، فاما ان يكون او لا يكون .

قد تكون للنص الروانى مراهنة لغوية ما . لكن ادراكتها لا يأتي الا باعتبار للعناصر التي ينبع منها النص بجملته . ام انه ليس بالنص الا مراهنة واحدة ؟

ان الخطاب الذى نرسله (بيروت بيروت) جنبيس ذلك الخطاب للذى ترسله (وليمة لاعتاب البحر) بهذه ايضا تعذف بسائر المحرمات عرض الحائط . تهتك قدسيتها . ومن اذ (تورخ) لمرحلة مصرية حقا (الحرب الاهلية اللبنانية) مانها تقوم بما سميته في رواية حيدر حيدر بالجرد والتصفية ، مع الجميع . مع الخصم والصديق ، مع النفس . وتترمى في النهاية بالمرء على ابواب مرحلة جديدة . يبدو فيها ميدان الصراع ملآن بالجثث والمنهوكين والمقدسات والاصنام .

انها للوليمة الـبيـرـوـتـيـةـ فـمـاـذـاـ مـنـ بـعـدـ ؟ مو التفير ايضا وايضا .

وصحن الله ابراهيم اذ يفعل في هذه الرواية ما نشخص غانه لا يتلطى حلف السارد . هو يمد لسانه كراوية . ككاتب يحمل ذلك الاسم في وجه المرحلة اياته (١) .

يعلن رؤيته و موقفه الجذرى من كل ما جرى وما يجرى في لبنان . ولا يحد شغله بعد الحرب الاهلية المنصرم ، ولا يحده ايضا بظاهر الحدود الجغرافية .

ف الحرب لـبـنـانـ حـرـبـ عـرـبـيـةـ وـدـولـيـةـ ، بـالـقـوـةـ وـبـالـفـعـلـ . ولـبـنـانـ بـزـرـةـ المـاضـيـ الـسـيـرـ .

زمن بيروت هو زمن عربى بالقوة وبال فعل . وهذا اساسى جدا في رؤية

(١) نذهب الى ذلك لأن بطل الرواية وهو راويتها يظل مغفل الاسم ، عكس ما يعني اخذ الامر هنا على مواجهة . ويزيد ما نذهب اليه المثار الفنى في الرواية والذي ينبع بالمسيرة .

لرواية . ان الحرب الاهلية اللبنانيّة كما الثورة الجزائرية قبل الاستقلال وبعده ، كما حرب المصايبات في امّور العراق ، حوامل لغفرات هاته العقود للعيّنة المنصرمة من النصف الثاني لهذا القرن . بكل ما انطوت عليه من انتقادات ومزامن وصراعات وانقسامات في جسم المعارضة . ومن تورم سرطاني في جسم الاستبداد مما تتوج باللوبياتانات وليس اللويثان الوحيد او الاوحد . وجملة هذا كلّه هي ما تحدد نقاط البدء في المشروع العربي الجديد .

ولنمعن في ان اعلن هذا المشروع ليس هذه المرة – كما جرت العادة – بنشيد احتفالي ، بل بنشيد الموت الذي تطلقه الروايات (١) .

لقد آن الاوان كيما تخرج الكتابة العربية من الاسر العام الذي يتفاقم سنّة بعد الاخرى تكبيله لنا آن الاوان لأن يعاد الاعتبار الاقوى في الكتابة – وليس للرواية وحدها – لليوم وللانتقادي . وفيما يخص الرواية ، فان ممارستها – كما عبر فيصل دراج في استقرائه للدلالة النظرية لهذه الممارسة هي ممارسة للتحرر من القسرى ، من اليومي ، هي اعادة كتابة اليومي في وعن متجرد وفي كتابة متحللة من قواعد اللغة الريتبة والتحرر من اليومي يعني تجاوز القائم والموروث ، كما يعني اعادة تركيب علاقتهما ، والابتعاد عن المثال المقدس والاتصال بحركة الواقع والتزوع نحو افق مفتوح .

فالكتابه الروائية لا تستقيم – يتبع دراج ، ونصيف : الكتابة عامه – الا في فضاء اجتماعي متجرد ، او في سياق يعتنق التحرر مرجعاً وحيداً . وبما ان الكاتب العربي لا يكتب في ذلك الفضاء الاجتماعي المنشود ، فليس له ان كان صادق الادعاء ، في حداثيته وتقدميته الا ان يكتب في سياق اعتناق للتحرر مرجعاً وحيداً . وسواء اكان هذا التحرر اقتصادياً ام سياسياً ام جنسياً ام ثقافياً . . . فالتجزئة هنا واحدة من الكذبات الكبرى التي تعرقل مسار الكاتب والتاريخ وتجمل الكتابة كذابة – على الوزن نفسه .

* * *

تنتصدر رواية (بيروت بيروت) خريطة بيروت وآخر للبنان . فالمكان هنا مام الى درجة للتوثيق بالخريطة . خريطة لبنان تتصل بالاطار

(١) وهو من حيث بنائه وجوبه الرواية ما تطلقه رواية بعنوان الجديدة التي تحمل اسم (نشيد العبة) انظر مقاينا (انشيد) في جريدة الوحدة ، اللاذ بـ ١٩٨٥/٢/٥ .

لتعريف المحدد بالمواصم ، وخربيطة بيروت ترسم الازقة والشوارع والمساحات وخطوط التماس والمساحات الطائفية والحزبية ولقد قلنا ان لبنان بؤرة ، وببيروت بؤرة لبنان . ولان الصراع صراع حياة او موت لسائر الاطراف واطراف الاطراف ومن خلف الجميع ، فان المكان هام الى درجة اليقنة . ان الصراع على الزمان هنا هو صراع على المكان ايضا .

اثر الخريطة نلتقي الرواى مغادرا مطار القاهرة . حاملا مخطوطة كتابه للجديد الذى يسعى الى نشره في بيروت . الرواى يروى بضمير المتكلم ، ويحرص منذ الخطى الاولى الى توضيف الوثائق الاخرى ، فيقدم عبر المقططفات الصحافية معلومات اولية عن الحرب الاهلية اللبنانيّة^(١) وللتى لا ثلث ان ندرك انها محف رحلة الرواى . وليس فقط نشر مخطوته .

يلقى صاحبنا بوديع مسيحة صديقه عهد الدراسة ورفيق السجن ولذى يعمل في بيروت منذ سنين وبالسرد الهادى البارد يعرفنا الرواى على صديقه ، كما سيمعرفنا على سواه من يشغلون ايامه المعدودة في بيروت او من تستدعىهم هذه الايام من ماضيه . وبالسرد اياه يعرفنا الرواى ايضا على الحياة اليومية في بيروت ، كما يشيد ببنائه الروانى لتاريخ الحرب . من الجنوب الى الشمال . من حرب ١٩٦٠ حتى اليوم^(٢) ، من دمشق الى القاهرة . ومن تل أبيب الى واسنطون الى موسكو الأسلوب هنا كما شبهه احدم حتا جينس ذلك الاسلوب الذى كان انورخ للعربى للقديم يسجل به الاخبار والاحاديث . الصفيرة والكبيرة . المصيرية والعايرة ، فتراه امام كل امر لا يتحرك له ساكن ، فكائما قد من حجر . وبهذه الاسلوبية يبدو روایة بيروت بيروت ، وهو بطلها نسيج وحده في الروایة العربية في حدود ما اعلم . انه مخلوق جديد ، يجترح خلوده على الرغم من كونه بلا اسم . وسواء اكان فيه من خالقه بهذه المسماة او تلك – وهذه الاسلوبية معهودة في كتابات صنع الله ابراهيم السابقة الى مدى او آخر – وسواء اصدقت الشيات السيرية ام كانت حركة تخيلية اخرى او همت الناقد ، فان روایة بيروت بيروت – بطلها – مثل

(١) ص ١١ - ١٤ - ٢٩ .

(٢) انظر السرد انطريطي الذى يقال من ايات الروایة ص ٥٨ - ٧٠ . وانظر كذلك زيارة معرض الصور الممثلة لتشى حالات واطوار الحياة اللبنانية . انها حركة تذكرنا بحركة مikel انجلو فى نجمة المسطرس : النهاية الفنية لمهمة تاريخية محددة ، ولذلك القول المضمون فيما يرسله من التاريخ .

فالة بو عنبلة ، مثل احمد عبد العواد . مثل الطروسي ، مثل الذين يبرهنون ببركات ومصطفى سعيد مثل ايما بوفاري وراسكولينكوف وسائر اولا، الابطال الروائيين الذين يدخلون حياتنا . ان قرأت الرواية ولا مفر من احدهم من بعد . وذلك هو الخلود للشخصية الروائية . مما تحدثنا عنه بقصد «رواية حيدر حيدر» .

لم يكن الناشر الموعود في بيروت . ومكذا بات على الرواوى ان يدور على الناشرين مع متابعة المحاولة مع زوجة الناشر الفائب . وفي مدة السعى يزداد يقين الرواوى من عهر سوق النشر . فمن مدع للتقدم الى عميل لهذه الجهة او تلك الى مذور الى ذلك العالم الانتبه بعالم المافيا . ويقفو وديع مسبحة صاحبه الى المخرجة انطوانيت التى تعمل وتكافع في بيروت للغربية رغم نسبتها واقامتها في بيروت الشرقية .

انطوانيت تبحث عن يكتب تعليقا على فيلمها الوثائقى . وبينما الرواوى العمل . يطلع على الفيلم . ويشرع بتذير ما يحتاجه للكتابة والتعليق . فليس ثمة سيناريو ولا اوراق مساعدة بين يدي انطوانيت . ويكون الفيلم النهاية الروائية لتقديم تاريخ لبنان منذ اكثر من قرن كبوابة المهد الأساسي : تاريخ الحرب الاهلية المتسلمة منذ اكثر من عقد . والنفييم وثائقى . ليس بلقطاته فقط . بل بالافتراضات التى يقدم من الصحاة . الخطب ، حيث تذكر احيانا المصادر او لا تذكر . حسب الاممية . ما قبل الفيلم يستترق سبعا وسبعين صفحة من الرواية . ثم يبدأ تراوجه مع حركات الرواية الأخرى الخاصة بالحياة اليومية وللرواوى في بيروت . الحياة اليومية لبيروت . السيناريو غير الجامز . والخطاطات الناقصة انبغيرة التى قدمتها انطوانيت سوف يعرضها جميتها ما يسجل الرواوى من لقطات الفيلم كى يستعين به على كتابة التعليق .

وواقع الأمر أن ما يسجله الرواوى هو سيناريو الفيلم . فنحن نغدر ادن امام حركتين رئيسيتين : حركة السيناريو . وحركة اليومى . والتى تكمل سابقتها . فتقدم ما لم يقدمه الفيلم . وتختفى ، احيانا وفي تمام للحركتين الرئيسيتين . ومع الوثائقية التى تستدعي المرجع فورا وصراحة وبفورة . ببدو الواقع الموضوعى اكثر غرابة . هذا الواقع هو كما يقول الياس خوري للغرائب وليس للنص . والتخيل ، لم يفعل هنا اكثر من ان يجمع نثار الاشياء . ويكشف عن نسقها المضر . ولقد صدق من قال : للواقع اغنى من كل خيال .

منا . نمود ثانية الى خطاب الرواية . والادله ميما . فالرواس يقترح على انطوانيت تغيير نهاية الفيلم من تمثيلها للانسحاب الاسرائيلي بعد عملية للبيطانى الشهيرة الى الوقوف عند الاحتلال :

، وقلت ان هذا الحل سيرتفع بالفيلم من مجرد تسجيل للاحادات الى مستوى للرؤيا المستقبلية فاسرائيل وجدت لتنمو وتنفس وتبتسع ، (ص ٢٠٩) .

نحن نرى ان هذا القول من الرواوى يومى، الى الرواية كلها . وليس لنى حركة الفيلم . فالرؤيا المستقبلية هي ماجس التسجيلية . ماجس المؤرخ الوثقى الذى ترك اعصابه فى الثلاجة . ولقد يبدو الحل الذى يقترحه الرواوى على انطوانيت خطاباً أيدبولوجياً عميلاً ورؤياً مستقبلية يائسة وتنقصاف خطورة ذلك بسبب أهمية حركة الفيلم فى الرواية وبسبب كون الحل الختامى للرواية من جنس الحل المقترن لنهاية الفيلم . اى الوقوف عند أدهى ما يجرى وأشدّه ابهاظاً . وليس العكس . ان الاجتزاء في استقراء رؤيا النص . وخطابه من الخطورة والتثنوية بمكان ، وتصبح الوطنية خيانة . والجذريه تطرفاً للنص - اى نص - قوله المعلن وقوله المضمر سوا، اكانت درجة الانزياح في لفته او حركة تخيله على هذا النحو او ذاك . ومن قول (بيروت بيروت) المعلن تمجيداً لبشر الواقع الاجتماعي . فلسطينيين ولبنانيين وعرباً ، تمجيداً للحرية والمقاومة . ولكن من قول الرواية المضمر .. ومنها تأتى دلالة الحل المقترن لنهاية الفيلم ومحور نهاية الرواية كلها - ان اسرائيل في مناخ كهذا والذى نعيش لا بد لها ان تنمو وتنفس . ولذلك الع الفيلم والرواية ككل على مستوى معلن الفول على هتك الاستار اللطيفة عن الاحزاب والزعما ، والأنظمة والمتدينين وشئى تجليات العطى ، أينما وكيفما ترا مت .

صنع الله ابراهيم يخرج بهذا الصيغ عن السائد في الرواية العربية التي تتمتع من الحرب . اى حرب معلى الرغم من كثرة الحروب التي عانى بها العرب على طريق الاستقلالات . او فيما بعد ذلك مع العدو الصهيوني ، وفيما بينهم عبر الحروب الاهلية . فان النتاج للروانى كان - خاصة ماظهر منه قبل العقد الاخير - لا يذهب بعيداً فيما يمتع منه ، في الحرب ، كأحداث او كمناخ او كعملية سياسية اجتماعية .

ولمل التجربة الروانى الجزائرى من الامتياز الانصر قبل أن يبدأ الانتاج الروانى العربى يخرج من ذلك الطابع الديكورى والذيماغوجى في

تعامله مع الحرب . حين اخذ ما يتصل منه بحرب ١٩٦٧ ينتانى ، ثم حين اخذ يعود الى ما قبل تلك الحرب في مناخ ما بعد ١٩٦٧ .

منذ عقد ونيف شرعت بعض النصوص الروائية تتعامل بما من تخيل لحرب بما هي واقع موضوعى ، بعيدا عن الديكورية والديماغوجية ، مما فتح للتخيل آفاقاً أخرى للكتابة الروائية واستدعاي أدلة أخرى ، ولا آخر ، خطاباً آخر ، رؤية أخرى . وفي الأمر نفسه ليستمر التماهى الروائي القديم مع الحرب ، خاصة حرب تشرين / أكتوبر ١٩٧٣ (١) .

ان عمل صنع الله ابراهيم ، في هذه الرواية ينضاف الى اعمال الياس خوري ، الياس النبوي ، غادة السمان ، عن الحرب الاهلية اللبنانيّة (٢) . ويحرى يختلف عن الحرب الاهلية اليمنية ، وي يوسف القعيد عن حرب اكتوبر ، ومحمد عيد عن حرب ايلول ١٩٧٠ فيالأردن ، هذه الاعمال – وثمة سواها بالطبع مال لم نعد – التي يجمعها قاسم تجذير الرؤية ، نشاط التخييل ، الطلق مع الديماغوجية ، وفي الوقت نفسه تعدد زوايا الرؤية وتتنوع للخطاب الايديولوجي وتتنوع التجارب الفنية .

نمة امران نشير اليهما في نهاية هذه الدراسة لرواية (بيروت بيروت) :

الاول هو ظهور الجنس الذي تحتمى به اعمال صنع الله ابراهيم عامة بظهورى الشنوذ من جهة والعجز من جهة أخرى ، الا فيما ندر . والجنس ، بما هو وقدة الحياة والاستمرارية ، اذ يتمظهر غالبا بالعطب ، فاننا نقرأ الدلالة في تشويه الوقدة (اي السحاقية) ، وفي ارتهاى العجز بالقضاء على التشويه . وفيما يخص النقطة الاخيرة ، نضيف ان

(١) من ذلك ما ذكره عبد السلام المجلبي (في ازاهيم تشرين الدمامات) ، هنا منه في (المرصد) من حرب اكتوبر . وفيما يتصل بمسألة الرواية وال الحرب ، مسبق ان ادmet بحنا مطولا بعنوان الرواية السورية وال الحرب ، مجلة دراسات عربية ، العدد ٤٢ – السنة ١٤ والعدد ١ – السنة ١٥ ومن الانتاج الرواخي المتصل بالحرب الاهلية اللبنانيّة ، انظر دراستنا لرواية غادة السمان (كوابيس بيروت في كتاب الرواية السورية مذكر سباتا ، ص ٥٢ – ٧١ ، و دراستنا لروايتها حميدة نضع (الوطن في العينين) والياس النبوي (عودة النب إلى المرنوق) وذلك في كتاب وعن الذات والمصالح ، مذكور سباتا ، انفصل الثالث .

(٢) وأيضا رواية الكاتب المصرى شوقى عبد ادكيم (بيروت البكاء ليلا) ، شركة كاظمة ، الكويت ١٩٨٥ ، وبطليها – روايتها – كاتب مصرى ينطوى شطران من (حياة) الحرب الالبانية اثناء اقامته في بيروت ...

الراوى الذى يبدو عاجزا طوال الوقت مع ليما . لا يستوى له الامر الا حين يتقبض على عنقها في آخر محاولة . ولكن قبل ان ينبعض تدفعه بعيدا وتفر . مل هو شنود الرأوى ايضا ؟ ساديته ؟ ام انه - وهذا ما نقراء من دلالة - حركة تخيلية بارعة ترمي الى ان لا وقمة للحياة ، لا استمرار الا بالقضاء على ليما . وهذا ما لا يزال احتمالا ، على الرغم من المحاولة الخائبة التي تنتهي بها الرواية الاحتفاء الآخر بالجنس نراه ايضا في (وليمة لاعشاب البحر) وفي اعمال حيدر حيدر الأخرى .

وفي هذه الرواية تحول دون آسيا ومهدى دوما الحوائل . اما قائد معركة الاهوار فان الاخفاق الذى يسكنه ولوثة حرب العصابات والطوباوية الثورية اللتين تسكنانه ايضا . تحول جميعا بينه وبين الجنس ، تأتى على جسده ، ولا يكون البر ، الا على يد فلة .

الجنس هنا غيره في (بيروت بيروت) . هناك هو مباح لكنه مشوه . وقد اتخذ في تجليه الاساسى عبر علاقة ليما بالراوى ذلك المسار الدالى الذى رأينا . اما هنا . فالجنس كما للحب ، نشدان محاصر ومقومع بالتلخف وعقدة الجزائري من الغريب - وآنس العقدة الاستعماري جنى - وعقدة المثقف الثورى من ماضيه وخلخلة بنائه النفسي . الجنس هنا كما الحب علامة الصحة المحاصرة المهددة . والمرأة ، لا الرجل ، هي المحرك نحو تحقيق ذلك النشدان . مكذا كانت آسيا وفلة ، لا كما كانت ليما .

الامر الثاني الذى نود الاشارة اليه هو ان كلا من الروايتين تعولان على الحوار تعويلا كبيرا وفيهما نرى محاولة للتطبيع بعامية قطر غير الذى ينتمى اليه الكاتب . فحيدر حيدر يوشى حوار الشخصيات - والسرد احيانا - بالعامية الجزائرية - وما فيها من تفرننس - وبالعامية العراقية .

وهو كاتب سورى . وصنع الله ابراهيم يوشى الحوار بالعامية للبنانية وهو كاتب مصرى . اما الفالب لدى الكاتبين فهو تلك الفصحى البسطة التى اكتسبت بالتوشية بالعاميات نكمة خاصة ، ففي الوقت الذى ظل فيه التناول ميسورا رغم الحدود التى تشيدما العاميات . ولعل هذه المحاولة ان تحظى بالاهتمام ازاء المحاولات الفالية في الرواية العربية ، اذ يأتى الحوار بالعامية المستغلقة على ساكن قطر آخر كما لدى الطيب صالح او فؤاد التكرلى او للعديد من كتاب اقطار المغرب العربى . او قد يأتى الحوار بالفصحي المتماظلة التى تزييف الشخصيات .

لرواية . ويبقى فيما نرى للعامية المصرية وسط ذلك كله موقع خاص .
سبب يسر تناولها في سائر الاقطان العربية .

* * *

لقد عاد الرواوى من بيروت دون ان يقع على ناشر ينشر له مخطوطته ، لأنها - كرواية حيدر حيدر - لا تعرف ذقنا مشطة ولا تترك لها صاحبا . والرواوى نفسه يصف مخطوطته بأنها كتاب اباهى ، اما الاباهى الذى نرى فهو بيروت بيروت ووليمة لاعشاب البحر . وليس المعنى بالتأكيد حصر الاباهية وبعد جنسى . فالاباهية هنا فتح سائر المفات واعلان كافة الانغوار النفسية والجسدية . هذا ما مارسته الروايتان بنوع من المتروية ، حيث يتمازج الحوار بالسرد بالتاريخ بالتحليل السياسى ، مع خصوصية كل ممارسة ، كل كاتب وكل رواية . لقد تفرعت لميا برفضها نشر المخطوطة المزعومة لأنها تقال من الأنظمة جميا ، ولا حياة لها في دنيا العرب . ولذلك تقترح نشر المخطوطة في سويسرا ، كيما توزع في إسرائيل ، حيث ثمة يمكن ان يقرأها العرب القيمون . مكذا عاد الرواوى بخفر حفين . ولكن هل هذا هو كل شيء ؟

الم يكتب الرواوى تعليقا لفيلم عن حرب لبنان ، سيناريو بالأحرى ... فهل كان يريد غير ذلك حقا ؟ وهل لعب صنع الله ابراهيم لعبته ليقدم ، ليس تعليقا او سيناريو عن الحرب بل رواية الحرب ؟ (١)

ن :

من اليسير على المرء ان يشخص في نصوص كالتي رأيناها لحيدر حيدر وصنع الله ابراهيم المدى والكيفية التي تأخذها علاقة الرواية بالراهن . وبعبارة اعم علاقة الادب بالسياسة . ولعل البراسة السابقة استطاعت أن تضي ، هذه العلاقة وترسم المستوى المتقدم الذي ظهرت عليه . فيما تكثر الاختلافات عادة اما بالبالغة في توجيه النص نحو الراهن والسياسي او بالبالغة في النكوص عن ذلك والاستغراف في اللعب التخييلي .

وفي رواية حمام القروى (ن) يجدها منذ البداية المبكرة ان السبيل

(١) قد لا يخلو من مائدة ان تجري مقارنة بين حركة السيناريو في الرواية وبين سيناريو فيلم (بيروت اللقاء) الذى كتبه احمد بيضون ، ونشر مستقلًا عن دار الباحث ، بيروت ١٩٨٤ ، وفي كلمة الفاتح ان المهدى من ذلك ان ان يقرأ السيناريو على انه رواية هسوارية .

المختار هو ذلك الذي يدحى عكس ما سلك الروايات السائمة لعمر داير Ibrahim . مالى مادا أدى ذلك و أمر الملامات الثلاث التي بعثت بتصديقاً لها الواقع . الادله . التخييل . المنهج الروانى و هذا المصطلح (المصطلح) تجتمع بعضاً في التخييل . وكما في ذلك المصطلح من الروايات التي انتقدت الدليل على اشراك الغارى . في المنهج وبرسم الصاعي معمونيه وواقعيه كل ما يمسك . و الورقة التي يذكر منه الحرص على الایصال في التخييل . دار منسام الغزوى متوجهة أنسا . الكتابة إلى انترا . مخاطباً اماماً بصصر الجم - وسواء قد يستخدم صصر المفرد - مصدراً الامر مما هو بدحى بعديداً و الاسطره والترميز وممارسة الواقع الموسوعى . . . مصدراً قوى الاستدعا . لهذا الواقع . ومقدماً ببرانا بحساسية أخرى وسحد آخر - وربما أكبر - امام تلك الملامات الثلاث التي تشتمل على ما .

سوى الرواوى راجح سليمان مما ادعا . ، ايسى ابول الانسيا . كما شئى وحسب . اي انتهى لا اكتب بعد ما . . . تكتفى بدحى ما يطلب عليه خلق . . . اشك في أنه على . (ص ٧)

وهو يؤكى ايضاً ، كل ما على سوء ادرك الانسيا . تتفاوت كما من (كما هي) ، (ص ٦٠) ولا يزيد ان وصم الكاتب لممارسة (كما هي) الثانية ببعضها وحده يستدعي المساواة عن مصداقية ذلك الادعاء . وهذا القول . لقد اكذب ميشيل بونور وسواء من فعل ومن بعد ان الكاتب ليس من يكتب الرواية . بل الرواية من التي تصمم نفسها بنفسها . وإذا كان في هذا المسؤول من المصداقية ما فيه . اذ أن عملية الخلق الروانى ليست مصدراً تماماً ولا واعية تماماً . الا ان الامر ليس بهذه البساطة . ولا على ذلك النحو الذي يريد توكيده بضر من ينفي اجتماعية الأدب والفن . من التخييل قدر او آخر من الفصحى والواقعية . وليس الامر صعب الخطأ او ملامة التوهم او ملامة التخييل والتصور . . . للآخر السلسلة .

وف روابه (ر) ما يؤكى ذلك على الرغم من قوة كل ما فيها مما يبني . ينفيه .

تصوم هذه الرواية على عشر حركات / مصوّل . يحملها الترميم
التالي :

تسلسل	عنوان الحركة	الحركة
١ -	حلم رجل آخر	لقاء الراوى بوليد الأرض
٢ -	الوطاويف	وليد الأرض قصة مدينة ن
٣ -	في حضرة الملكة سنتوت	وليد الأرض
٤ -	الخروج من حالة النمر	وليد الراوى
٥ -	واذكر في الكتاب مريم	وليد والراوى
٦ -	سيكروبوليس	وليد الراوى الجنس ولقتل
٧ -	بداية محتملة لنصر	حقيقة مدينة ن
٨ -	رواية آخر	وليد الأرض
٩ -	حبيث الجنة	للربع الاخير من
١٠ -	القرن الاخير	الراوى
	نهاية النهایات	الراوى ووليد الأرض
	وخاتمة الخواتيم	

مثل هذا العمل يستعمى على التخييص المهدى فى (النقد المضمونى) للروايات . لابد من المتابعة مع النص حركة حركة ولكن قبل ذلك لا بد من النظر فيما تصدر الرواية من التقطف القرائى (ن والفلام وما يسيطر على) ولعل هذا التصدير يسمى الى توكييد اولوية الكتابة كخلق والخلق كتابة . وفي ثنايا النص ما يدعم مثل هذا الزعم اذ يتواتر القول فى (البدایات) وفي راسها بداية الخلق والتكونين . والتى تنفتح على سلسة من المكابدات والأسئللة ذات الطابع الميتافيزيقى والمعاناة الوجودية .

قوام اللعبة الروائية التى يديرها القروى هو علاقه الراوى بالكتابة ، فالراوى الذى لا مناص امامنا من التعامل معه على انه كاتب الرواية - رغم أن اسمه المعلن راجع سليمان وليس منشى القروى - هذا الراوى فى اشكال مع بطل الرواية الآخر ، والذى يريد للراوى ان يكتب روايته . ويسمى ليقص علينا هذه الرواية بالتوافق مع سعيه لقص قصته . مع مخلوقه الذى يلغىه .

يتسائل راجع سليمان : « ترى هل انا الذى يكتب ام هو .. ترى .. هل هذا صوتي ام صوته الطالع من اعماق الارض .. ان في الامر سرا .. وانا لا ازال بعيدا عن هذا السر ، (ص ٩) . لقد وصلت بالبريد الى

راجع سليمان فيما يروى مخطوطه مرقة بالتوكيد على اعدام وليد الأرض هذا المجر . هذا ما نطالع في منتسب الرواية وفي خاتمتها . والراوى يستذكر أن وليد الأرض قد قصده - وهو الناند الابن^(١) مرة مع قصيدة . لكن وليد الأرض يكتب النص بين أيدينا رغم هذه الإيمانات باحتمالية ذلك . ان الراوى يستحضر وليد الأرض ويختاره ويدعوه حرا كما في الحركات رقم ٥ - ٣ - ٧ - ٨ . لكنه ينمازبه الحركات رقم ١ - ٤ - ٥ - ٦ . وينفرد بالحركات ٩ - ١٠ والامر في مجلمه ليس غير لعبه . خدعة بالأحرى

، البيست الرواية باكمالها مبنية على خدعة ، (ص ٧٧) . مكذا يتساءل راجع سليمان في مقاطعته لتوضيع وليد حقيقة مدينة (ن) . ان نشاط التخييل لا يكاد يدع المرء يقر على قرار في حقيقة المخلوق الروانى وليد الأرض او خالقه البطل الروانى راجع سليمان او مدينة (ن) التي تبدو من الأخرى بطلة للرواية . ولكن رغم النشاط الذى يطلق الاحتمالات ، منهك حقيقة في هذا الوهم لطها حقيقة الوهم بالذات .

... والآن سوف يأتي الدقاد ويسرعون في حل اللغز وحين يبتدىء حديثهم سوف أشرع أنا في الموت ببطء ، (ص ٧٨) . مرة أخرى تكرر الاشارة الى ما تنطوي عليه الرواية من البدائيات . والحقيقة والوهم ... مما ترمز إليه هذه الرواية او تعنه . والذى يرجع صوت الممانة الوجودية التى كان على في الرواية العربية قبل عقدين ونيف منه اليوم . صوت هشام القرى من تونس ينضاف إلى صوت وليد اخلاص من سوريا ، والاصوات المقاربة نزرة في حدود علمي في المشهد الروانى العربى الذى يبحو أكثر انشغالا بكل ما يتصل بالعقد الاجتماعى وبالاتوبيوغرافية . وتتباهى به التوسيخات الفلسفية . خاصة ذات الطابع الميتافيزيائى والممانة الوجودية مما ترددت اصداؤه . في ذلك المشهد ، فحة غالبا ومتناهية نادرا قبل ما ينوف على العقددين .

هذا التلبس للفكرى للرواية بنشاطها التخييلي لا يعني مجانية الاحتمالات المترتبة على تعدد مستويات القراءة . النص هنا ليس له ذلك (العمود الثابت) الذى ذكرنا في (بيروت بيروت) . ولكن الأمر ليس تسيبا ولا استئصاء . انه ينطوى على ترجيحات بعينها سوف نتابع سمعينا منها .

(١) وبالتأكيد هذه امثلة مهمة الى الخلال الاول / الكلب ، حيث يفهم نسب راجع وليد .

ان للروانى والراوى ادكى من ان يموم ان هذا النعى يمكن ان مؤخذ
ببساطة سهل . او يمكن ان ينطلى اطلاقه . منها فى ذلك مثل ساندر الدين
سلحون على المختلة ومستويات القراء ومصل النص عن مرحمة وسر خطابه
الايدىولوجى والفكري منه كلها . واحادى الادبية .

ف الحركة التامه بمنها عدا السؤال الذى يدفعه الرب فى وجه جنه
وليد الارض متحدا على راجع سليمان ، الا مرين ان هذا الروانى المقصوه
لا يريد ان يجعلى ابوج بكل نسى ، (١٠ ص ٨١) .

واثر ذلك بمنها ايضا ، عن عذرت يوما عيما لا سعال ادها العائد
الذير ، (١٠ ص ٨٨) .

ـ هذا الذى لم يطه الروانى بتصريح العارف . كما ترى الادبية . مو
ما ينبعى السعى فى امره وهو مما ايسير لسر سرا مكتوب ما الدر او سواه
تد ببعد بالغواص وتعظم المحافظه لكن ثمه ما هو موجود فى الاعمال . مما
متوج خوص القارى والساقد . الا ان كما خارج الادبية فى الانوار او سواها .

ـ يخاطب راجع سليمان مخلوقه . سوم احدث . سوم احمل منك
شخصية لا تنسى ، ص ٢١ . وبخاطبه ايضا ، املكنى . لا يمكن ان
اتحلص منك الا بكتابه محنتك . بحسب ان اندمك للناس . بحسب ان تخرج
من رأسى مثل فهم بحسب ان تحرج والا حسب وقسى
على . . . (ص ٢٢) ان عدا النص حتى الارسياك فى مسئله البطلوله . هل عنى
لوليد املا راجع ام للمدينه ام للنص . كل من عده الاحتمالات له ما ينوب
ما يدغ الامر بها ويكتبه تناهيا ولا يحل اسكال البطولة الذى يطرحه
على نفسه . ولا ينظم كعمل من جهة اخرى . تلك العلاقة بين الراوى ول VID
 تستدعي وبعد التفصيلى لكتابه بنوه . الراوى سحرص على توكييد حقيقته
لا حقيقة بطله على الرغم من كل ما يمارسه النص كيمما يملى القول
باستقلالية وليد وحقيقته لكن النص لا ينتزع الاعتراف بذلك . ان للكاتب
بسليك من اجل ذلك سبيلا آخر غير ما سلكه حيدر حيدر بسال فله هو عناية
او صنع الله ابراهيم سنان بطله غير المسمن لكن الاسبيل هنا مسدود . ان
الامر حقا ليس خديعه تخفيتىه قد تنطلى ومد لا تنطلى على قارى ما او ساده
ما . فانتراع عن الشخصية بالحياة والخنود هو حمام كيانها وحياتها
و حلها الروانى . وعدا ما ومره حيدر حيدر وصنع لله ابراهيم بينما
ظل مشام التروى يجرب فيه بلا جدوى . فبدا وليد الارض مسكنها . اهزل
كيانه وامتص حياته راجع سليمان . ان الروانى تواجهها بالحقيقة و ذلك

دل حس . اد ييكر . مدا التوكيد مرارا بسان ولند . يمول راجع ، انه في
البهاء مجرد مكره . انه مكره ابا . (١) .

بخط ونید خالق سره ، بحث ای حد سهر را دک
ب اسماز ۰ (ص ۲۸) .

ان منسكه هذه الرواية ومبادرتها أنها ملا سبب رادها . ولذلك ظلت حبودها دائبة . ولم يك لها العوض في اللعب التخييلي مما توفرت له انبراعه في الاسطورة والمرمجزة وسواعدهما . كالابهام بتدخل الازمنة والشخصيات وكالانفصال اللعمي (١٢) .

لأربى ليسا أن التعب الروانى ينطوى على هذا النص على جهد وبراءه .
لقد اعاد النص تشكيل الواقع الموضوعى على مواده . من الباب الى فلسفة
الموت . ولا زلت ندعى ان الخبر س تكون كبيرة داعر المرض ، في نفس ايديولوجى
ميتظام . محل ما يعم عليه هو الموت . المرض . عنده القامة التي يختارها
العنف (حرث المصايب) (٢) .

الدلالة الراجحة هنا من تأسيس ذلك الحو القائم المحيط في الاستبداد والقمع (٤) . لكن الرواية لا تعي ذلک . بل ترسله في مناخ اسطوري مصوّع بحذف . الدمار ينحصر على مدينة (ن) من السما . الوطاويط يهبطون من أعلى عُيُّن . ولن كر الانساح على مجيء النار المطهرة لكل دنس ، يرسم الطروح بعد آخر مابلته من العنف ، الا ان عدم تعين ذلك ، والحرص على تهليمه وتضليله (من الهلام والصباب يدع الامر برمتة كما ذكرنا في حموده الدينى .

. ٩١ - ٩٠ - ٢٨ - (١) منظر انظر .

(٤) انظر ص ٥٧ - ٩٨ - ١٠١ وهو يذكر بنجرية صفح ١١٠ إبراهيم في نجية المطمس ومنه إنما التحصل في الوصف والمرد أهباً ، وطبع العوار ، ولعنة

۶۱ ص (۲)

(١) انتظر اللازمة التي قررت ص ٢٩ - ٥٩ - ٧٢ - ١٠٢ وهي في اعتقال وليد/ النساء، على يد المطابخ.

يذهب بارت إلى أن الأيديولوجية البرجوازية تعمل على ترك اسمها مثلما تعمل الأسطورة على التخلص عن الصفة التاريخية للوقائع والأشياء . . . كل هذا يعني الشطب على لعبة الأسطورة في التخييل الروائي . . . بالطبع لا . . . فحصة ما يذهب إليه بارت في عموميته لا تلغي ما يتحقق للأسطورة على يد هذا الروائي أو ذاك . . . وبدون هذه الخصوصية في عملية الأسطورة تتعدّم المسميات التي يرسمها بارت للأسطورة في مجتمع برجوازي ، إذ تلغى تقييدات الأفعال الإنسانية لتكسبها بساطة الماهيات ، وترسل كلاماً فقد طابعه السياسي .

أين تقف روایة (ن) من ذلك ؟

لقد انطوت إلى حد ما – مهمأ دنا – على تقييدات الأفعال الإنسانية . وليد زراجع وزوجة الآخر مثلاً . وعلى رسم عالم متناقض – فيما تنظم الأسطورة في المجتمع البرجوازى بحسب بارت عالماً ضحلاً بلا تناقض – لكن روایة (ن) غابت الصفة التاريخية للوقائع والأشياء، في الغالب . (وما يجعلنا نتحرز قليلاً هنا هو مبالغتنا في قراءة إشارات الرواية إلى الوزارات وما شاكل ذلك على ندرته) . وبذلك تبدو الرواية متارجحة هنا كما بدا قبل قليل حيال الشخصية الروائية والبطولة وحيال الحكم أو القص ، مما أضعف جدل العلاقات الثلاث : الواقع ، التخييل ، الأدلة ، وخلخل انسجام النص بغلبة الملامة الثانية ، فضلاً عن أن هذا التخييل قد اسفر عن الرؤية التي يكرسها العمل برمته ، الرؤية الوجودية التي الثنا من المثقف البرجوازى للصغرى في ستيجيات الرواية العربية خاصة . الرؤية الوجودية التي اكتسبها ما بين الستيجيات والثمانينيات ما تيسير من التجذر والعنفية والمصادبة . ولقد كان هذا الفاصل الزمني قيمناً أن يفعل بها ذلك .

اقرأ في العدد السادس

﴿ قصائد . عبد الفتاح شهاب الدين – ابراهيم عبد الفتاح –
صلاح الرواوى

﴿ قصص : فخرى لبيب – فوزي عبد المجيد شلبي – بيومي
تخييل

قصة قصيرة

الاختطاف

ابراهيم الحريري

انفتح باب غرفة القيادة مجازاً . وخرج للربان تحف به ثلاثة من الصغار يحمل كل منهم مسدساً بلاستيكياً بيده وباللون ابيض ملوكنا بالآخرى .

توجه الربان الى الركاب وهو ينزل صغيراً تسلق كتفه :

« سيداتي سادتي يسرني ان اعلن لكم : لقد اختطف موزاه الصغار طائرتنا ، وهي منذ هذه اللحظة تحت قيادتهم .. »

صرخ الصغار .. ميه ! ميه ! ، وساد هرج ومرج ، وتعالى الصياح :

- يا لها من مرحه ! ،

- ليس هذا وقت المزاح ! ،

- لا تلعبوا باعصابنا ! ،

- لم يبق الا اطفال ! ،

- لا نرى اسلحة ! ،

- لماذا لا يعود الربان الى غرفة القيادة ؟ ،

- ستهوى الطائرة ! ،

- يا للجنون ! ،

- اطمأنوا ، صرخ أحد الصغار وهو يحاول أن يكتب وحده
ملامح الجد .. رعى .. مشبرا إلى قمرة القيادة .. متولى مباده
الطائرة .. لن يؤذنكم . نحن نتعجب .. لماذا لا تنسار كوسا اللص ،

اطل من قمرة القيادة ببابا سوينيل . ازاح مساعده للحظة مبدئي عن
مني وسم .. أخرج من حربه حفنة حلوى .. قال صاحبها أنا فاندكم
للحديد ، ثم نثر الحلوى فوق رؤوس أتركتاب . وتوارى في قمرة القيادة .

* * *

قال راكب أمر منبر حما .. لكن تنتظروني صمّه ،
قال آخر مقطبا .. هذا أمر لا يجوز منه للعن .. تنتظروني مهمة ،
قال ثالث بين الجد والمزاح .. تنتظروني امرأة ،
قلت وانا امد يدي امسك باللوبوا ازرق مما يطيره الصغار .. بانتظروني
لتمرح ،

* * *

- ما من مطالبكم ، توسل الراكب محرجا دفتر التذاكرات .

- ما من وحيننا ، صرخ الآخر

- ابن سمسم ، صرخ الثالث .

وعندما انفع رحل الامن إلى قمرة القيادة شاهدوا مسدسه . نظر
الصغار البائعون والمعر .. انبعثر بعضاها من مدمبه .. حمل وتعذر .
احتاط به المصمار من كل جانب .. طرحوه أرضا .. راحوا بددعوه و
خاصرت به وبح اسطبله .

- دعوين .. صرخ الرجل وهو يصرخ الهوا .. بيديه ورجليه متهمنها
ـ دعوين .. سانتحر من الصحك ،

انزع أحد الصغار مسدسه .. ووضع في يده مسدس بلاستيك وحشى
 منه بقطمه حلوى كهر ..

* * *

ورع الصغار على الركاب سيدويبيسات مرس وباليوبات منفوحه
ملوحة وسممات ورقمة رامنة ولعما .. نم وقاموا سندون ..

سُر الصَّفَار لِنَا النَّهَار
 لِنَا النَّسْمَس وَالْأَفْمَار
 سُر الصَّفَار . . .
 سُر الصَّفَار . . .

* * *

توَزَّب مَحَطَّاتِ الْمَتَابِعِ الْأَرْضِيَّةِ . انتصَبَتِ الصَّوَارِيفُ عَابِرَةً
 لِنَمَارَاتٍ . وَفِي أَكْثَرِ مِنْ مَطَارٍ تَحْفَرَتْ فَرَقُ الْاقْتِحَامِ .
 وَعَلَى الطَّائِرِ الْمُخْتَطِمِ كَانَ الرَّكَابُ مَدْتُرِكُوا مَقَاعِدِهِمْ
 بِعِصْمِهِمْ كَانُ يَرْحَمُ فِي الْمَرْأَةِ عَلَى بَيْدِيهِ وَرَكْبَتِيهِ يَحْمِلُ صَفَارًا بَيْثِيَابَ مَلُونَةً .
 بِعِصْمِهِمْ يَدْحُرِجُ كَرَةً . .

أَمَا رَحِلَ الْأَمْنُ مَكَانٌ يَوْجِهُ مَسْدِسُ الْبَلَاسْتِيكَ إِلَى الرَّكَابِ تَكَّ !
 تَكَّ ! تَكَّ ! . . . وَعِنْدَمَا تَعْطَلُ الْمَسْدِسُ . رَمَاهُ أَرْضاً وَأَخْدَى يَصْرَخُ بَاكِيَا وَمُوَأْبِدَ مَسْدِسًا حَدِيدًا ! أَرْبَدَ مَسْدِسًا حَدِيدًا ! .
 أَنْطَلَ بَابَا نَوْيِلَ مَصْرَخَ الْحَمْيَعِ مَوْهَ ! مَوْهَ ! لَوْحَ بَيْدِيهِ مَوْقَفُوا
 جَمِيعًا يَنْشَوُونَ

سُر الصَّفَار لِنَا النَّهَار
 لِنَا النَّسْمَس وَالْأَفْمَار
 سُر الصَّفَار . . .
 سُر الصَّفَار . . .

* * *

فِي السَّاعَةِ الثَّانِيَّةِ عَشَرَةً مِنْ لَيْلَةِ ٣١ دِيْسِمْبِرِ ١٩٨٥ تَلَقَّتْ كُلُّ مَطَارَاتِ
 الْعَالَمِ . كُلُّ مَحَطَّاتِ الْمَتَابِعِ الْأَرْضِيَّةِ . الْإِشَارَةُ التَّالِيَّةُ
 ، هَا النَّجْمَةُ ! هَا النَّجْمَةُ ! تَحْرُقُ هَذِهِ الْلَّحْظَةَ الْفَلَافِلَ الْجَوِيِّيِّ
 مَتَجْهِيْنَ صَوْبَ الْفَرَحِ . لَنْ نَمُودَ أَبْدَا !
 لَنْ سَعُودَ !

وَرَاحَتْ سَجَمَهُ حَدِيدَهُ تَنْدَاهُ فِي الْأَنْضَاءِ الْمُنْورِ الْعَرِيقِ .

شعر

مواجحة .. في وجه الزمن الأصفر ...!

عليس محمود عاصم

للمسفرة في وجد الانسان

في عينيه

في نبوة صوته

في كبده

.....

.....

آه .. من زمن يتربع فيه للسرطان ..

.. باردية الفرعون ..

.. على منضدة المهمجية يرفع في

.. وجه السدم المطفأة

.....

آه .. من زمن .. تتنفس فيه ..

.. أنوثة ، ايزيس ،

.. وبراءة ، أوزورييس ، ..

.. في رفت لا يخصب غير الخجل اللا معقول

.....

آه .. من زمن

قد نحلم فيه بحبات اللقح ..

وحبيبات الملح

.....

آه .. من زمن .. مخمور / موبوس

يسرى في ساقيه صديد الرخوة -

لا يقوى أن يظفر نحو الزمو

لا يفقد مني ، الموعى الكلى ،

بل ينبعش عن شئ اجوف
فـ أثيبة للدرب

آه .. من زمن

اجتاحت امواجه قبلاط للحب
وأنمة كل المثل للروحية ..
.. فـ محارب الروح ..

آه .. من زمن يتسلل فيه لينا -

بيجور يستل الرعب ..
.. كى يغتال الاذمر ..
.. والصنديد ..

آه .. من زمن ، وسواس خناس ، /
منحوت فوق صكوك الزييف ..

آه .. من زمن يحمل في زفراته ..
.. ادخنة الكربيون ..
كى تذوى قريتنا الخضرا ..

آه .. من زمن قد يخسف ..
.. رونقة الائق الشفقى لللون ..
سيتحول كوكبنا المصور ..
.. الى ثقب اسود .. !

آه .. من زمن اصفر /
علم

عاشت في النيل سموم المادة ..

.....
.....

آه .. من زمن ..
لا العن من في قبضته الميزان ..
بل العن من هان ..
.. ومن خان ..
الانسان ..

قصيدة قصيرة

عبدالشمس

حُلْمُ السَّيِّدِ يَاسِنٍ

حادث

عندما قتلوا أولاده أمامه . مات داخل زيراته بالسكنه القلبية .

المكان:

سجن القاطر بانصيطة في عابر النادب المعموله . ريراهه رم
و تمام الساعه السادسه صباها . مات للسجين ، البيس بصراحد الواحد
بالسلكته الشبيه .

وغير سحر انواعه ان الوماء طبيعية . والمسحين كان محوراً
منذ ذلك في مسجى نسمان طره وكان شكله صمعاً في النظر . ووحماً
ز الملاصال . مما لا يلاحظونكم .

النحو

الملخص

٠٠٠ . الْدَّاِيَةُ .٠٠٠

الخطب

سللت الله في صامه سقف الاسوار والحدان وسبا - الحديد
وبيون الحراس . ساحت عه بي الاكمام الرقام . عرفته من نسهم بعدهم
المتشققين كثـوى الحسب الاحمر عدما يترك في النمس . همس له
، يا بىي ، اما زلت تذكر ما حدث في بزوهه وبرمهات اما زلت تذكر
، اذا دخلت النهران في المساقية وبدورون وعلى عروتهم ، العام .

اما زلت نذكر نادا سعلم الناس في مريئتك وهم يعلمون احسانهم
الاحساس في رمائهم ، بما زلت نذكر لماذا يرفس الحمار .

تم جعله يستحضر صوره ابيه الشیع الذى مات وهو يمرى الارض
مقاس بلا يد . وصوره امه وعي تشرب من فلة ليس بها ما، لكنها
تبقى . فلما حا، الصباح وسائل عن تفسير قالوا له وهم يضحكون . . .
ارفع .

* حكايات كنا و كان :

كان مد طني بعاماً كعما من اللؤوب الازرق والكافوري . كما صدر
من سماح دفء نعال المساكير على الطرقة النصف اسفليته ومرر الا
يرفع صوته عند النمام . كان بتشغل عس ويقطع يومه بالصلوة والانتظار .

ظلت له

ابن ملاح ابن ملاح ، يا بيسى ، وترانك . . . أنا . . . والانتظار .
كنت بعما مصى مرمى الحبه وتستظر ان تجنيها . وفي اثنا، انتظارك كت
اسامرك على الحصاط وتحت سجرة الصعاصاف وعد السامي . انسنت
ناسامي يا بيسى ؟ فلماذا تحلىت عنى ولم تتخل عن الانتظار ؟ كنت
معك كل يوم جديدة . موه اكون جيية تتحوال في ازفة للبلدة ولا برسها
سيف ولا سلطان وآخرى اكون غوريتا يسعد الانسان او بشفيه . اكون
النساطر حسن وابا زيد وشفر والادمم . اكون جحا اكون الشیع الداج
واحياناً كثيرة اكون انت . اتذكر اول مره رأيت اباك وهو ريرع التخله .
كان مد حلم تخله صغيره ليبرعها في مكان آخر كالعادة يومها ظلت انه
بعتها مبكبت . تم تعلمت ان التخل لا يزرع في مكان واحد . وان من
يزرع التخل لا يكون اثانياً كنت انا الذى اصحرك . اتعرف البلدة التي
سرقت المذنة اموال ان حكومة من الحكومات ، زمان . كانت تشق ترعة ،
مجاوا عسد بلده شققاً الترعة وسطها . فاذقسمت قسمين . وفي يوم ضبطت
امراه ورجل في احد التصنفين . فعلمتم البلاد الاخرى من حولهم . فلعنوا
بلده واعلما . ولكن اهل التصنف الاول قال . ان ما حدث ليس في بلدتنا
ولكن في بلده احبرى امامهم تماماً على الصفة الاخرى للترعه . ان بلدتنا
ميه مسحة وله مذنة وسبعين . ان بلتنا هي ذات المذنة . وببلده
الناجرين بلا مذنة . ملما علم اهل التصنف الثاني فرروا ان يسرقوا
المذنة لكن تبعده الشبهات عنهم . وفي اثنا، الليل قيدوا ما بحال متبنة .
ومصال اهل البلدة على الترخ ، ملما رأوا ما كان . تذكروا انهم كانوا اهل

بلدة واحدة بمسجد واحد بارض واحدة كانوا يزرونها يوما ما جميا .
من يومها اطلق عليها البلدة التي سرت المذنة .

و هنا سجنتني معك . جمعتني باودام غريبة عجيبة حتى أصبحت
انا نديهم والهمه دور عليهم كالسکير . ارتمى على هذا شهرا او ثلاثة .
وعلى ذاك سنة او عشرة مللتني وسجنتني يا بيسي ... لماذا ؟

ظللت اساله لماذا ؟ فلم يجب . منتشرت في عقله وفي قلبه عن انا
، حكايات كنا و كان ، فلم اجد من لا انتقام معرفت انه يعبر امرا .

* العملة الرسمية :

عندما يدخلني المساجين ويتوغل يخاني في صورهم احس بمكانتي
وقيمتى ومع هذا كنت عندما ارى «البيسي» احس بضالقى فهو لم يدخلني
يوما ولم يتمعامل بي الا عندما قرر ان يستترى بي من السجان بنورا
زراعية .

* الزفاف :

داخلي سمعته يكلم نفسه وهو يروح ويحيى .
لا بد وأن تزرع «يا بيسي» البنور معك . والحلم لا بد وأن يتحقق
حنى لو كان شرطهم أن أصعد سلما مرسوما على حائط .

كل شئ هنا ميت ، القانون ميت ، الشهيد الزفير حتى الكلام
هنا ميت ، وحلمك هنا سوف يموت ، ومن علمك زراعة النخل قال لك ،
اذا دامتك حلم ليل نهار حقته حتى لو كان قتل نفسك .

* اللوائح :

كنا نظن ان العزل والتاديب سيفدلان «البيسي» ، وينسى حلمه .
ونظرا لحالي التي تتدهور يوما بعد يوم . قررنا ان نعطيه مكانا
لا يصلح لزرع ولا لضرع وخير مكان لذلك هو الطرقة الترابية النصف
اسفلتية .

ملحوظة : لا ندرى لماذا فرح «البيسي» ، عندما صرحت له بزرع جانب
من الطرقة . ونحن نرجح ان هذا السرور وراء احلام اخرى .
فحذار ...

التوصيم
، اللوائح ،

﴿ عباد الشمس :

كان يحبني ... يحبني كان ... يحسب الايام بقامتى ، يتاملنى
ثم ينظر للشمس ، و كنت اذا كبرت و سدت الطرقة يصرخ في العساكر
الا تحتك بي ، من نظارة الباب كان يحرسنى بالليل من داخل زنزانته ،
يغنى لي و أنا منحن .

للسuns امى طالعه مبدره
بتبارى حلوة فى مندره
والحلوه ع الساقية بتنتظر
حبيبهما الراجم م المشرة
كان يسائلنى

اتحب للفنا ، يا عباد للشمس ؟ من المؤكد انك تحب للفنا ، فكل
من ينظرون للشمس يحبون الغنا ، اعرف ، اخيتك ... للشمس ...
اراك في الليل منحن ،انا احزن عليك يا عباد يظن البلاها انك منحن
لهم ، لذلك لا يحبوا ان يروك بالنهار . ويدرسون هنا بالليل ، اتعرف
اخوانك يا عباد ، الله عبادة ، اظنها تعبد القمر .. من رقيقة لاتتحمل
ومع الشمس .. لا بد ان يتوجوا الملوك بك يا عباد ستوجه وجومهم
تجاه الشمس دانما ، الاطفال في بلحتى يحبونك ايضا ، ويقولون ان ..
حرامي للعيش لا يجرؤ ان يقترب من عودك ولا يسير عليه ولا اعرف ، هل
ما زالوا يقولون هذا ، ام لا ؟؟

زرع بجوارى الريحان والخس والجزر والجرجير ، كان يقول اننى
ازرع في ارض القنطر اتعرفون ما هي ارض القنطر ، ان الارض جميلة
رخوة وباماكانى ان ازرع حوانط السجن كان يرعانا ، والمساجين اسمونا
جميعا اولاد ، البيسى ، وكانوا ينادون عليه من الشبابيك والنظرارات
كيف حال اولادك ، يا بيسي ، ثم يصفقون برتم منظم ويغفون ،
يا ابو العيال مات لك شيال وللشيلة تقبيلة يلزمها رجال
كان يحبنا ... يحبنا كان ...

وكان جانب الطرقة اخضر ، ورانحة الريحان تتسلب الى الزنازين .

٠٠ البداية واحدة ..

﴿ الذبحة والمساجين :

في تمام الساعة السادسة صباحاً كنا خلف الابواب ، سمعنا حركة
غير عادية ، خرنفات وصياح مساجين عنبر التأديب وصوت عصى كثيرة

مدمر بـ المـهـاـ وـ الـأـبـابـ . وـ عـبـرـ الـاتـصـالـاتـ عـنـ طـرـقـ الـحـوـائـظـ . اسـعـلـ الـأـخـبـرـ . . . الـبـيـسـ مـاتـ عـنـدـمـ رـأـيـ الـعـسـكـرـ بـامـرـ الـصـيـاطـ مدـبـحـونـ أـوـلـادـ فالـلـوـاـ .

- انـ الحـصـرـ فـ مـاـ الـمـكـانـ تـرـبـىـ النـعـابـينـ وـ الـتـمـابـينـ نـزـحـفـ لـىـ
الـزـنـاـزـينـ وـ الـزـيـارـيـنـ بـهـاـ مـسـاجـيـنـ وـ الـمـسـاجـيـنـ انـوـاعـ وـ الـانـوـاعـ
عـهـدـتـناـ .

نمـ فـانـواـ

- انـ عـبـادـ النـسـمـسـ مـدـ عـلـاـ وـ اـصـبـعـ بـدـحـلـ مـنـ النـسـبـابـيـكـ الـىـ
انـزـارـيـنـ وـ فـمـهـ الـحـالـهـ نـحـبـ الرـؤـيـاـ وـ اـذـ حـبـتـ الرـؤـيـاـ نـكـرـ حـالـ
اـنـهـرـوـ .

وقـالـوـاـ

- اـنـهـ كـانـ تـجـربـهـ وـ مـدـ فـشـلتـ تـمامـاـ . لـانـ السـجـنـ فـ مـذـهـةـ الفـتـرةـ .
سـادـهـ دـمـ الـانـضـيـاطـ .

- صـرـحـنـاـ . . . يـاـ اـوـلـادـ الـكـلـابـ مـاـذـاـ مـعـلـ لـكـمـ عـبـادـ النـسـمـسـ وـ الـرـيـحـانـ .
وـ الـخـسـ وـ الـحـرـ وـ الـجـرـجـرـ لـكـيـ تـقـتـلـوـمـ .

اـذـ كـانـ عـبـادـ النـسـمـسـ مـدـ حـبـ الرـؤـيـاـ فـعـادـاـ مـعـلـ الـرـيـحـانـ ؟؟

، كـانـتـ تـاتـيـاـ رـانـحـهـ الـرـيـحـانـ مـبـلـ اـنـ مـقـلـوـهـ وـ يـمـيـيـاـ اـنـ مـدـحـنـ
نـعـبرـ التـأـيـيـبـ لـكـيـ نـرـىـ الـخـضـرـهـ وـ عـبـادـ النـسـمـسـ . كـنـاـ سـنـحـكـ لـهـمـ حـكـاـيـاتـنـاـ
وـ نـعـرـفـ مـنـ عـبـادـ النـسـمـسـ مـاـذـاـ قـالـ لـهـ ، الـبـيـسـ ، عـنـ حـبـيـبـتـهـ . كـنـاـ سـنـفـضـيـ
لـعـبـادـ بـاسـرـارـنـاـ . اـنـقـ اـسـرـارـنـاـ . تـخـيلـنـاـ يـاـ عـبـادـ كـلـ نـسـ . اـمـرـأـ . . .
نـعـمـ اـمـرـأـ تـكـدـ بـالـهـمـارـ وـ تـقـلـ مـمـشوـقـةـ القـوـامـ صـلـبـةـ الـمـودـ نـعـمـ نـيـامـ خـبـلـيـ
فـ اـحـضـانـ رـوـجـنـاـ . تـخـيلـنـاـ عـرـوـسـاـ . حـسـبـاـ اـيـامـاـ عـلـيـكـ .
اـنـ نـسـ يـهـوـنـهـ لـلـصـبـيـ . تـخـيلـنـاـ عـرـوـسـاـ . حـسـبـنـاـ اـيـامـاـ عـلـيـكـ .
تـخـيلـنـاـ . . . وـ تـخـيلـنـاـ . . . وـ لـكـنـاـ لـمـ نـتـخـيـلـكـ مـحـبـوـسـاـ وـ لـمـ مـقـتـولـاـ
بـوـمـاـ وـ دـنـنـاـ اـنـ نـخـرـجـ وـ نـزـرـعـهـمـ مـنـ جـدـيدـ وـ لـكـنـاـ ظـلـلـنـاـ مـحـبـوـسـنـ فـ
الـزـنـاـزـينـ كـنـاـ خـالـلـهـاـ نـحـلـمـ ، بـالـبـيـسـ نـصـرـ عـبـدـ الـوـاحـدـ ، وـ الـحـضـرـهـ بـالـرـيـحـانـ
وـ بـعـبـادـ النـسـمـسـ وـ بـعـاسـ بـلـاـ يـدـ .

يحيى الطاھر عبّد الله
خمس سنوات بعد الرحيل



شعر

مقاطع الى يحيى

سماح عبد الله

يا يحيى ...

انا ... اعطيتك الجرح ...

، وحشنا عنك الفرح ...

نزلنا بيمينك قلما ...

... ودينك الا ...

* سويناك لكي لا تحييا ... *

* * * *

حجرة ... ضيقة ...

، ووطن مباح ...

... بينهما ...

... الفتن العصى ما استراح ...

... سجادة من تعب ...

، وزعن من الرواح ...

٠٠٠ بينهما ٠٠٠
٠٠٠ الفقر المشكك العفيد راح ٠٠٠
٠٠٠ زوجة ليلية ٠٠٠
٠٠٠ وظفة من الصباح ٠٠٠
٠٠٠ بينهما ٠٠٠
٠٠٠ الفتى الجميل صار تعبا ٠٠٠
٠٠٠ وعمرا من الجراح ٠٠٠
٠٠٠ نخلة طويلة من الجنوب ٠٠٠
٠٠٠ وانفساحة قليلة من البنفسج المصنوع والورد الزجاج ٠٠٠
٠٠٠ في الشمال ٠٠٠
٠٠٠ بينهما ٠٠٠
٠٠٠ النخلة الطويلة استحالت قصة شعرية ٠٠٠ يقولها ٠٠٠
٠٠٠ الناس الجنوبيون ، للناس الشماليين ، والناس ٠٠٠
٠٠٠ ، الشماليون بينهم ، والنخلة الطويلة انفسحة ٠٠٠
٠٠٠ ، من البنفسج المصنوع ٠٠٠
٠٠٠ ، وللورد للزجاج *

* * *

٠٠٠ المركب
٠٠٠ يحمل صوت الله ٠٠٠
٠٠٠ يمشي في البحر ٠٠٠
٠٠٠ ، وفي الناس ٠٠٠
٠٠٠ ويقول عطلياه ٠٠٠
٠٠٠ ويغوت ٠٠٠
٠٠٠ ٠٠٠ ٠٠٠ ،
٠٠٠ ٠٠٠ ٠٠٢ ،

...

...

... كذابون . . .

... « يحيى » . . .

* ويقولون يموت . . .

الاصدقاء الأعزاء قراء ادب ونجد نحن ومازلتنا في انتظار
مفترحاتكم لتطوير المجلة حتى تخرج بالصورة اللانقة بالحركة
الثقافية الجديدة في مصر . ماكتبوا لنا تفصيلاً ماذَا تقتربون من
اضافات ، ماهى الأبواب التي استنفدت — في نظركم —
اغراضها اكتبوا لنا ..

نَحْفُ الصَّعِيدِ بِلِسَانِهِ ..

عبد الرحمن الأبنوري

حينما اطلت علينا الستينيات كان يحيى الطاهر عبد الله قد اعد نفسه للمساهمة في انضاجها كما فعلنا جميعاً . كان يحمل مما عميقاً وكenza فرعونياً دفيناً يبنو، به ضميره الحى . هذا الهم الذى نذر حياته لكتشه وفضح الاعيبه والاشارة الى المقصود وغير المقصود فيه . اتنى بحىي وفي قلبه مئات الفقيرات اللاتى كن يبحن وينعيته خلف نعشيه يوم دفن ، في نفس المكان الذى خرج منه بعيداً بالجسد ، ليتحول حين يغنىه ، ويتمزق حين يتذكرة . يحيى الطاهر عبد الله واحد هام من جماعة نطق الصعيد بلسانها . ولكن كان لغنا، يحيى الطاهر عنوبة خاصة ، فصوته يولف بين الفكره ولهيبيها الوجданى الحى في لحظة واحدة ويكشف باصاله عن الاختراق والذوبان والانصهار في حياة الارض وابنائها الفقرا، التعبس، الذين يسحقهم القهر وتلفظهم المدن .

عرف يحيى ان المساحة ممتدة بطول الوادى . وما هناك هو انعكاس لما يدور هنا . فانتهى للجديد باحثاً عن الوجوه القديمة وعن احداث الكرنك في صورها التي تتخذها في المدينة بقناع ودون قناع .

ومن هذا الجانب يعتبر يحيى الطاهر أكثر من انتهى - منا - الى عالم المدن . حيث صادق المدينة وانخرط معها في علاقة غير منكافئة ، لكنها محبوبة ، لا تعوضها ولا حتى صداقاته القديمة مع الوجوه الفقيرة في طفولته وصباه وخلف نعشه .

وسمح يحيى الطاهر للمدينة ان تسخنه بارادته . فالفن تفاصيل وجزئيات والحياة نهر متصل اذا غبت عنه لحظة انقطع اتصاله لذلك

فلاستطاع لف اقدر - دون مبالغة - انى قاسمت يحيى الفراش عمراً نثم
اصادفه يوماً نائماً نوماً حقيقياً ، نوماً كنومنا .

كان يحيى قارئاً نهما . تتعجب من طرافة وغرابة ما يقرأ .. ففي
نفس اليوم الذي يفتقر فيه من قراءة «الإلياذة» تجده وقد عثر على أحد
كتب الطب الشعبي التي تباع رخيصة في أسواق القرى ، يهتم بلغة الأدا .
المكتوبة فيها ، ويبرد الداعية وينشد الطقوس ، ولا تعرف أن كان يريد
أن يقبح فيها على منطق اللغة أو الأدا ، أو فهم القوانين الذهنية للعقلية
شعبية التي تحكم مثل هذا النوع من الكتابات . وانعكس هذا فيما
بعد . على كتاباته فتحول - ربما - إلى القصاص الوحيد الذي يمكن
لقصصه أن يحيى أدا . أذ ان الخصائص الشعرية لادبه القصصي لم تصبح
من عجينة الإبداع في الكتابة فقط وإنما حكمت طريقة قراءة هذا الأدب
وأدائه وساعدته هذا كثيراً في حفظ قصصه وانشادها على المقامى من الذاكرة
كلبه الشاعر الشعبي القديم الذي ربينا على انشاده في الصعيد سوا ، في
الكرنك او في الكلمة لو في ابنود .

لقد استعان يحيى في تكوينه لأدواته بكل ما اتاحه لنا الواقع من
وسائل ومواد في تلك الرقعة النائية من صعيد مصر ليشكل مخيلة خاصة
جيده . وذاكرة لم ير اصدقاؤه اقدر منها على الاحتفاظ بالصور القديمة
بكامل طرائقها وأنبيتها .

لقد أحب يحيى محمود عباس العقاد في وقت مبكر من حياته ربما
بتاثير من عمه «العقادى» الحسانى حسن عبد الله وفي سنى حياته الأولى
التيهم كل قصص عبد الحليم عبد الله وغرباب والسباعى ومحفوظ وحين أتم
العشرين لم يكن بين يديه في ذلك المكان المفتر ما يقرأ ، لذلك رحل إلى
قنا ليقضى اليابساً وليتبادل مخزونه من مخزونى ومخزون أهل دنقلاً .
كان «دودة كتب» . ودائماً - خلال النهار - كان لديه الوقت والطاقة
للترثرة ، ودائماً - خلال الليل - كان لديه الوقت الطويل ليقرأ .

ويحيى من القلائل الذين لم تسجّنهم القراءة والثقافة في برج عاجي ،
بل اعتبر أن الحياة بين الناس هي قراءة من نوع آخر ، فالناس كتب أيضاً
والأحداث الواقع هي مجرد قصص كتبت على تراب كتاب الحياة .

ان ادب يحيى الطاهر قطع من طينة الحياة شكلها في صور تمايل
انعكاسات ما رأى وسمع في داخله ، وكان يلك من الصفا ، ما اعطاء ليافاته
فل الحق والتعبير والتوصيل لذلك برز كعلامة مضيئة بين جيله ، وكتاب

هميز للقصة المصرية لم يعد بإمكان أحد تجاهله أو إهالة التراب على ما حقق ، أو قتله . ان عشرات القصاصين الجدد يلهمون الان من خلفه في محاولة لخلق علاقة مشابهة بينهم وبين اللغة . معتقدين ان مجرد الاعجاب بكلتب قد يعطيك - مجانا - ما عاش له ومنه وبه ، وما اعطا حياته كلها له .

لن تتغير اللغة في داخلك بقرار ، ولكن لا بد ان تنبع الدوافع من داخلك بصدق وبقوه ثم تبحث عن الحلول على مدى الحياة .

ان تذكر يحيى الطاهر في ذكراء ليس منه مما عليه وليس مظهرا من مظاهر النظاهر ، ولكن لأن يحيى الطاهر هو زهرة جيلنا ، وشمعته التي ذابت - تحت اعيننا - قطرة فقطرة ، حتى هبت الربيع الرملية عليها هبة غادرة ، فلطفلتها .

اقرأ في المدد القاسم

ملف عن الحركة الأدبية في دمياط :

السيد النحاس	طاهر السقا
الحسيني عبد العمال	أنيس البياع
احمد زغلول	حسين البلتساجي
د . صالح عيد	محسن يونس
محمد الشربيني	يوسف القط

ولقاء مع الكاتبين المسرحيين
يسرى الجندي وأبو العلا السلاموني

قصة بخشش

الكتاب المثال

(1) میتواند

يُحَكِّي أَنْفَصَنَا هُنَّا مَانَنَا - دَلَّا نَقِيرَا إِلَّرَعْ بِقِيرِ سَلَنْ
أَخْتَارِ صَحْبَةِ الْأَمْوَالَ : فَهَنَّارِ يَقْنَاتِ مَنْ خَبَرَ
الصَّدَقَاتِ .. وَهَنَّارِ مَسْلَنَهُ - طَارِ عَمَرِهِ أَمْ قَصَرِ.
وَلَمَّا وَجَدَ الْفَقِيرَ إِلَّرَعْ كُلَّ الْمَقَابِرِ الْمَسْقُوفَةِ
مَشْفَرَلَهُ بِالْأَحْيَاءِ طَرَدَ الْكَلْبَ الْأَجْرِيَ وَأَحْتَلَ
مَكَانَهُ : حَفَرَهُ يَقْنَنِ ضَيْقَهُ طَلتْ عَنْهَا مَهْمَيْتِ .
- الْمَيْتُ قَلْمَنِ الشَّنَانَ لَارِسَتِ .

فالها ، وتنشح التراب الملوئ بعلة الكل خارج الحفرة وكذا عظام الميت الندرة - بينما الكلب الضال سبب ولا يقدر على الفعل .

شرق الفقر يعلمه الغطن وغرب :

- الناس مراتب والحيوان مراتب والقبور مراتب
و الا حياء في القبور - فهل تبقى المراتب بعد العمات
يانكرة ثم ، خبرني يا من عرفت مرتبة بين المعنى ؟
 - انسان وحيوان ، رجل وكلب بمفهوم اجر واجرب ، امثال
الاخرين وضلال بعقل ، فما قيمة الفقلي يا اجر بـ ٢ ، وانت
مثلكه - هل عندك زاد الجواب يا اقرع ! ؟
 - ما الذي اضناهما عن بهما وسهرهما واتهمهما واقعدهما
في الدنيا ثم
 - كلما اذناني لا يكتل بمعكينين ، لماذا ؟ ، لا سلم ولا دام
عنتش .

و صرَّ الفقير الاَقرع الفطن ما اهتدى إِلَيْهِ و دُسَهْ فِي رَكْن
قصى من واعيَتَهْ - حتَّى لَدِيْتَهْ هُوَ الْهَارِف بِزَمَانِهِ
الْعَسْكَرِيِّ - بِالْلَّفْزِ أَو الشَّفْبِ ، و تَوَسَّدَ ذِرَاعِيَّهُ و رَقَّ
دَاخِلَ حَفْرَةِ الْقَبْرِ - و كَانَ الْكَلْبُ الْفَنَالُ الْأَجْرِبُ قد
سَبَقَهُ و رَقَّهُ فَوْتَهُ كَوْمَ التَّرَابِ وَالْفَطْمَ خَارِجٌ

الْحَفْرَةِ .

رَأَى الْأَقْرَعَ يَبْولُ وَيَشْرُبُ بُولَهُ ، وَرَأَى الْأَقْرَعَ
يَتَخَلَّصُ مِنْ حَاجَتَهُ وَيَا كُلُّهَا ، فَهَبَ الْأَقْرَعَ مِنْ
نُوْمَهُ هَلْوَعًا بِيَدِنْ بَارِدًا وَالْإِيَاهَ قَلْبَ الصِّيفِ .

قال :

« الخير في العتمة .. والله ستار .. وعصيان العبد
يعقوبته السجن او الاعدام »

وَانْهَمَّ فِي الْفَعْلِ ، وَامَّا نَّتَلْصِنُ مِنْ ذَلِكَ الَّذِي
اهتدى إِلَيْهِ وَمَا هُوَ مِنْ واعيَتَهْ - حتَّى احْسَنَ بِالْأَمْرِ وَ
الْإِمَانِ وَرَاحَةَ السَّلَامِ - وَتَرَيَعَ السَّلَامُ الرَّخَاءُ
وَطَعَمَ السَّلَامُ الْحَلُوَ . وَمَدَ يَدِيهِ - بِرِفْقِ وَحْبِ -
وَحَمَلَ الْكَلْبَ الْأَجْرِبَ بَيْنَ ذِرَاعِيَّهُ وَاتَّرَلَهُ إِلَى الْحَفْرَةِ
وَاحْتَضَنَهُ ، وَنَامَ بِواعيَتَهِ بِيَضَاءِ لَا تَعْرِفُ الْمَقْدُ وَلَا
الْفَرْوَقُ وَلَا تَطَالِبُ بِمِيزَانِهِ ، وَمَا فَتَحَتَ الْعَيْنَ الْأَعْمَعَ
اَشْرَاقَةَ شَمْسِ النَّهَارِ .

(٢)

اليوم رحمة : ويوم الرحمة يوم الجميع - الموتى و
سيسمى الرحمة بـ يوم الجميع سالمونه و الاحياء ، فاطمئن
يرحمون بصدقه من حى قادر لحس مت الحاج .

يحيى الطاهر عبد الله عن الرواية الشعبية في أدب أعمال القصص

أحمد ريان

ان استفادة القاص من التراث الشعبي واضاءته لاماكن اسطق
الايجابية فيه ، هي محاولة ابداعية خاصة لخلق صرح فني
سامع بواجهه ظروف الاستنلب . ووضع الاعراب الذى يعيش
الانسان ، اغتراب عن واقعه وتارده . ودوران فهزى في ذلك
قيم مستورده وزائفه . تنسهدف اصالة الانسان ومعنى
وجوده .

الفن العظيم دائمًا هو القادر على ان يرصد جو عبر القانون
الاجتماعي للأمرحله الذى يعيشهما ، وكذلك الشوق الاجتماعي
لتغيير هذا القانون الى ما يشبع الحاجات الاجتماعية المتجددة ،
والمتطلبات الوليدة ، ولكن ذلك الرصد لا بد وأن يكون من
داخل معطيات الظاهرة الفنية وقانونها الخاص . حتى يكون
للفن وجوده الموضوعي ، واضاءته الخصوصية .

وفي الاعمال الأخيرة للناصري يحيى الطاهر عبد الله (مجموعة
« حكايات الأمير » وكذلك القصستان المنشورة بـ المعددين الاول والثاني من

مجلة الفكر المعاصر « الفجرى » و « حكاية للبحر ») نستطيع ان نتابع كيف جسد الفنان هذا الطفع المتزايد للثرا ، الناهاش غير المنتج على جلد الواقع فهو يرصد تلك الشريحة الانتهائية التي تتسلل الى قمة السلم الاجتماعي . وكيف استطاع ان يتقيم في المقابل فنا شعبياً متطوراً . « القرین » يروث الأرض نهباً في (حكاية صيف) ، و « ام دليلة » تلح على تزويع ابنتها من الشیخ الفانی . صاحب الثرا ، على الرغم مما سيقوله الناس . وتظل تتسم زوجها بال سبيل التي تحاول بها قتل كلام الناس في (حكاية ام دليلة طافية الموت) .

كما ان حجرة الضيوف في البيت العتيق في (حكاية ميلودرامية) مد تحولت الى دكانة لکي الطرابيس ثم تحولت الى بوتيك ميامي (!!) ذي الأقصاص الزجاجية التي تحبس الضوء والماء، اللون ، تمثل ، بنياب الانوث الداخلية ، وزجاجات عطرها . وعلب زينتها ، وألات کي شعر ما تذهب بائيه ، وكذا سيجارتها الأمريكية المفضلة ، كنت ، ذات التکمة الفاخرة !! ، وفي (من يعلق الجرس) يبيع الشیخ مسابر ، الهوا ، للشمرلى ، بعد ان حاول بیع الدجل للعامة . ويصبح بضررة محسوبة ملکاً للسمک الحى ، والسمک المطبع .

وكذلك ، مدام عجلان ، بائعة اللب في (حكاية للبحر) تصیر وكيلة شركة ، كان يأ ما كان ، الفرنساوية ، وابنتها بطة ، تصیر زوجة ، لحلو الصورة ، مالک الثروة الضخمة في البنوك والشركات الأجنبية معتمدة الجنسية ، وهو الذي لا يفرق بين حرف الالف وحرف الخاء . وأنبوه الذي كان بلا نعلين ، سربع القدمين يخطف ويجرى ، في السجن يتاجر في المخدرات ، ويستغل عهد الانفتاح عن طريق المناورة بالسلعة الجديدة ، والسلعة الرديئة وكانت خبطته الكبرى عندما ضارب وربع ثم تاجر في التخييل والتعالب والبيض .

وكذلك ، رزق ، في « الفجرى » الذي يصعد من مستوى المدمنين إلى أن يصبح واحداً من أصحاب العمارات الضخمة عن طريق الدعاارة ثم الفهلوة والتزوير والسرقة .

وكذلك ، الولد عبد الحليم ، في « حكاية عبد الحليم أفندي وما جرى له مع المواة الخلقاء » يرتقى سالماً لـ الـ انتهاـرية ليـ مـ يـ سـ يـ عبدـ الحـ لـ يـ أـ فـ نـ دـيـ صـاحـبـ الـ جـاهـ وـ السـيـطـرـةـ ، يـ يـ نـصـحـهـ مـطـلـمـهـ الـ انـجـليـزـيـ لـ يـضاـحـبـ كـبارـ الـ قـومـ . مـيـحـترـمـهـ لـ الصـفـارـ وـ يـطـلـبـونـ مـنـهـ الـ مـعـونـ لـ يـكـبـرـ اـسـمـهـ وـ يـطـيرـ صـيـتـهـ وـ تـقـوىـ سـلـطـتـهـ (طـارـ صـيـتـ عبدـ الحـ لـ يـ أـ فـ نـ دـيـ فـيـ بـلـ غـ زـ المـ زـنـ وـ عـرـفـهـ الـ مـامـورـ وـ الـ حـكـمـ دـارـ)

ومقتضى الصحة . كما عرمه زوجه المأمور والحكمدار ومحتش الصحة ، وكذلك عرفه أبنا ، المأمور والحكمدار ، أما غبرياً فقد مفتض للصحة فلم يكن عده أولاد حتى سارعوا بعد الحليم أفندي) !!

شخصيات قصة يحيى الأخرى مفهورة وغارقة في الحزن والالم ، لكنها مصرة على مواسلة الحياة ، المطلق عندها هو ارادة الحياة ومواجهة اشكال الاستلاب التي تحاصرها .

تنقسم هذه الشخصيات الى ثلاثة انواع :

* النوع الأول : بحسبه مؤلا ، المعذبون في أسفل السلم الاجتماعي في الريف (ومساك اثر كبير لنساته في قرية الكرنك . بأعماق الصعيد بين الفلاحين الفقرا ، المدمن وعمال البناء ، والفاعدين والثائرين امام الدور الثانية من الصفيح والعidan والقش والطين) .

* النوع الثاني : عم هولا ، الفقرا ، المعذبون في الدينه وهم الباءة التجولون واصحاب الحال الصغيرة والبواپون والرمطونات وصبيان الجرسونات والمعاطلون وصبيان الورش وباعة الصحف (ومن رملا ، العمل اختار له معارف من ابنا ، ابن الحرفيين سكان الحارات : الحدادون .. النجارون .. عمال رصف البلاط .. النقاشون (يزورهم في بيوتهم ويشرب معهم ومح سوتهم الشاي وباكل مع اطفالهم البطاطا) .

أنظروا الى الفقير هنا في حجره الحجر في (حكاية ميلودرامية) : (وهناك في مسكن الشرطة قلباً جيوب هنا . وأخذوا المال عصبا ، ودسوا في خزينة الحكومة . وأنغلقوها بمفاتيح . أما هنا فرموه دامع العينين ليبيت ليلتين مع الفاجر والسارق والخائن وشارب الكحول والمتباامر بذكورته والشمام ومدمن الابره . في حجره صيحة معمقة .. رطبه . بشقوقها بسكن القمل والنمل والنبع والبرغوث والوطواط . نم ساقوه دامع العينين وتلك نهاية أمره الى دار رعايه واصلاح حكومة ستتعلم احرفة وحسن التعامل مع مجتمعه الانساني) .

* اما النوع الثالث : فهو من اولئك الذين تكون اصولهم مبنية من مذين النوعين من رمو الشرف جانبا وتسليوا بأفخر اشكال الانتهازية ليصلعوا في السلم الاجتماعي حتى أعلىه : مثل صفيحة في (حكاية الريفية) هي بنت مؤلا ، على الرغم من التعليم الذي تنقلب فيه . لقد حربت الى الابد من مصيرهم المعمم ، وكذلك مؤلا ، الذين ارتموا في أيدي الاجنبى لكن يتحققوا خيبطات الممر فصاروا (سادة بحل واحذية تلمع يتمخطون في مناديل) .

الروح الشعبية

لقد قدمت اعمال يحيى القصصية شكلًا جديدا . وفنا متميزة بعد أن أغرق رواد القصة اعمالهم في النمط القصصي الأوروبي . بغض النظر عن المصامين التي عولجت .

وقد استطاع يحيى أن يخلق ابداعاً أكثر اقتراباً من واقعنا وأكثر التصاقاً به . مستنداً إلى تراث عريق من جهة . ومنطلاقاً في رحاب جديدة ومموم يعاني فيها المبدع المعاصر من جهة أخرى . ونتج عن ذلك تلك الرؤيا المميزة لأبداعاته الأخيرة التي كان ينتمي الطريق إليها في تجاربه السابقة وكثير من الملامح التي تظهر بوضوح في سيرته الأخيرة تلك كان مختبئاً في ثنياً اعماله القصصية الأولى . ومنها استخدام بعض الأدوات الفنية التي استقادها من الأدب الشعبي : التكثيف والبساط ، مفهوم الزمان عنده . حسية توصيفاته . والتاكيد على الجانب البصري . وكذلك تهابيات قصصه المفتوحة التي توحى بان العالم يجب ان يبدأ الآن .

الناصر يحطط للبيـا، وتساعده اسكنـشـاته التي يكتـبـها بـشكلـ يومـيـ فـملـ، المحـطـطـ الذـى يـرسـمـهـ لـكـلـ عـلـمـ حـدـيدـ . لـفـدـ كـانـ دـائـمـ التـسـجـيلـ لـماـ يـدورـ فـالـاحـدـاـ، الشـعـبـيـ . كـانـ يـسمـىـ لـىـ أـنـ يـصـمـ وـأـنـماـ فـنـيـاـ مـتـكـالـماـ يـراـزـىـ الـوـاقـعـ الـإـسـانـىـ بـمـاـ يـمـورـ بـهـ مـنـ نـافـضـاتـ وـحـرـكـةـ وـصـرـاعـ وـتـجـربـةـ الـآخـرـةـ . تـلـكـ تـحـوـىـ قـدـراـ كـبـيـراـ مـنـ النـجـارـ الـفـيـهـ الـحـاصـهـ . نـلـاحـطـ اـنـتـجـريـدـ عـلـىـ مـسـتـوىـ الـحـمـلـ . وـأـحـيـاـنـاـ فـلـلـبـيـاـ، الـكـلـىـ لـلـعـمـلـ الـعـسـىـ . اـنـهـ يـحـتـلـ وـيـبـقـىـ عـلـىـ الـجـوـمـىـ وـيـبـعـدـ صـيـاعـهـ الـعـالـمـ مـنـ خـلـالـهـ .

تجسيد الروح الشعبية واستلهامها عند يحيى الطاهر سيكون بمثابة إقامه قلمه حصينة في مواجهة الرياح العاتية التي تستهدف معنى وجود هذا الشعب . وتنبع شخصيته التاريخية وأصالته .

يسعى النااصر من التراث الشعبي الذي هو محصلة التقانة النسبية المتراكمة من أقدم المصور معايرة لتاريخ الوعي الانساني الذي يكتسب الخبره والمعرفة والنصائح يوماً بعد يوم .

لقد كان تراث الشعب متجلساً في ابداعاته الأدبية . كان جزءاً من لحياة لا يتجزأ . كان تعبيراً عن آلام الكدح والمرارة والقهر لدى الشعب المصري طوال المصور الحديثة .

لم يكن تناول يحيى الطامر للتراث تناولاً حارجياً أو ترقيعياً يزيل به اتهامه بل انعدم ذلك التراحم في الأدوات الأساسية لبناء منه .

وكذلك أكمل القاص رؤيته ليسقط للمناصر المريض في التراث الشعبي ومن المناصر التي تولدت تحت وطأة ظروف القهوة والظلم وأبقى على تلك المناصر المضيئة المليئة برغبة الإنسان في الحياة والاسمرار لم يكن تناوله للتراث الشعبي الأدبي تناولاً منبهراً كما فعل الرومانسيون من قبله للتراث برمته . دون مراجعة خلقة ، ولكن يحيى تناوله بذلك ، باهتمام عن امكانيات معالجه واستمراره في حياتنا المعاصرة .

إن انسان المراحل الاجتماعية التاريخية . يبغي من كل مرحلة تمر وتنهض مهامها بما فيها بعض المطبيات التي تظل صالحة ومعالجة لاستمرار التطوير . والعمل الفني الخالق يتميز بسمتين أساسيتين . أولاهما قدرته على تجسيد القانون الاجتماعي السائد في المرحلة التي يعيشها وكذلك السوق الاجتماعي لتخطيه وتجاوزه إلى الأفضل .

والسمة الثانية من ذلك البعد الإنساني الفنى . فإذا ما مررت المرحلة في سياق التطور التاريخي بقى ذلك البعد الإنساني الذي يحافظ على خلود العمل الفنى وربادته الحقيقية في مجال التطور البشري . وهذا يفسر اعجابنا لليوم بهوميروس وأمرى، القيس وشكسبير . ولمل في ذلك تكون بعض الإجابة على من تسأله : كيف يمكن تضمين الرؤيا الجديدة التقنية لاستخدامات للقدرة المستعارة من التراث الشعبي القديم عند يحيى الطامر عبد الله .

* * *

المادات الشعبية التي ترصدها تصتنا تعبر عن المطلق الشعبي ..
وتصور للبساطة، الانطولوجي للواقع وللكون دائرة الحياة بين دائرتي الميلاد والموت . وكل ما تتمحقر به هذه الرحلة من أحداث وصراع وتجليات منتشر على الكثير من أحداث الولادة والطفولة والزواج وعادات الطعام والشراب والموالد والجنازات : (ومن خلفه سارت أمه تلطم ومعها جمع من نسوة الملولات) .

نعم الموت الذي يأخذ أشكالاً شتى : فهناك من يموت في سريره خوفاً ، ومن يتمخط فيتختلط روحه ، ومناك من يأتي له عزائيل مجسداً لينازعه وبقبض روحه .

وكذلك يجسد الانطولوجي الشعبي الذي لا تعنى كثيراً بقانون العلة

والعنول . و تلك هي رواسب من المصور القديمة لا زالت متواجدة كتعبير عن تنشب الامديولوجيا التي عاشت في المراحل المفهومية ولنتابع الایمان بالقصص ، والمدر عننا (كانت اليد الكبيرة قد رسمت له الطريق خطين حذبيسين تجري فوقيهما الفطارات ٠٠٠)

وكذلك معنى القشاؤم والنجاسة والحسد والمراسيم المختلفة . والمارسات الطقوسية . والمعارف الشعبية حول الحسد . والاحلام الشعبية . والاواني . وكذلك الطب الشعبي : العلاج بشرب العدس الساخن ، وشرب النعلى . ومصر فص الايفون . ودمعك القدمين بما ، الساحن والملع . والبن للجرح . ودفس الرماد في الجرح . وربط الجرح بالمنديل الملاؤي . وأكل لحم مطه سوداء للشفاء . من الروماتيزم الع

اما الزمن ماي تقسيمه يرتبط ارتباطا حميا بالمارسات الشعبية كالزراعة مثلا عندما يقولون حيث كذا بعد موسم الفصح بشهرین قاصدين موسم حصاد القمح .

وتقسيم الزمن ايضا يرتبط بالطبيعة : (عمان قمريان - لدة شهر فمري - الخ) مل ووردت في مصص يحيى ايضا طرائق شعبية في تقسيم المكان وتعبينه عندما يميز بالخصائص الطبيعية المرتبطة بالمكان ، مثل الجبل والنخلة والنجم والسهل والبحر والترعة .

* * *

واستخدام يحيى للادب الشعبي متميز ويمكن تقسيمه الى فرعين : اولهما : الاستفادة من مستويات عديدة في الادب الشعبي الشفاهي من افواه الحکواتية الرواة ، وكثيرا ما تتضمن مقدمة القصة عنده كامة ، يا سامي ، او ، يا مستعم ، .

و اذا حضرنا الامثلة الشعبية التي وردت في مصصه سنجد منها : (وقع عبد الحليم أفندي في حيص بيص - واحس انه سمكة في شبكة - طال الوقت فلم يلب الفار في عب لراة - البيت سر امها - لت الصعيدي في الكلام وعجن - الخ) .

لقد امدت الاغنية الشعبية والشعر الشعبي يحيى بالصورة البصرية التي يخترعها المغنی للشعبين فيجسد المانع الحسية ونقرا اغنية في قصة (حکایه الريفيه) بنصها من الفولكلور القروى (ولع الوابور يا جودة .. القطنة أكلتها الدودة - البنات عايزه تتجوز - والمصبيان نفسها مسدودة) .

وكشف عن شكل من أشكال التحام الاعنية الشعبية بالحياة في « حكاية الصعيدي » و تلك الفقرة (يبيش معهم الممارات من الطوب والحديد والرمل والاسمنت وييفى مواویل حمرا، ومربيات زرق، اللوالي الأخضر) .

اما الفرع الثاني للادب الشعبي فهو تراث القصة الشعبية او الملجمة الشعبية وهنالك آثار من الف ليلة وليلة والزير سالم وذات الهمة والسيرة الهلالية وحمزة البهلوان والدندن والزييق وكذلك اثر للمقامات الشعبية في قصة (حكاية للبحر) .

ويبدو استناداته من ذلك التراث في سجنه وفي ترميمه بالحيوان والطيور احبانا . وفي قصة للأمير . وعندما يحكى قصة من داخل قصة وعدمها يستخدم اسلوب الراوى . كما يدخل في بعض الاحيان ثبوتك حدنا ويسرحه او يبيش موقفه منه . وكذلك في روح السحرية الشديدة ، والبالغه . والمطره الشعبية . والتعبير عن الجنس ببراءه . وفي التكرار . وفي استخدام القسم . وسذاجة الحساب . والتجريد . واستخدام الخيال الشعري واستخدام الاسطورة والخرافة . وكذلك طريقة السرد الشعبية نبضاً القصة وينهيها بالثنا، على الله والصلاه على رسوله .

ان الاسطورة والحكايه الحرائيه من المدخل الضروري للادب الشعبي حيث يلعب الخيال الشعبي مجسدا احلامه وامايه وممرا عن ظروع المهر التي يمكن انها تاخترع الوحدان الشعبي اسباً من مثل الجن والعفريت والندامات والمرده والغيلان والسباطين .. الخ .

وفصاينا اما ان يتوتى بالحرانه متضمنة في السياق (فصرحت فيه تو لم اكن جديه مؤمنة بيت جنى مؤمن لركبت كتفك عامي مهربين كما ركبت الدواب يا دابة) .

. اما ان يجعل ببا، القصه كله داخلا في ذلك المنطق الخرافى مثل : حسنه لها ذيل وراس) و (قفص لكل الطيور) .

روح السحرية الشديدة من عامل متطرق في كل قصص يحيى ومن حاسمه سعبيه اصيله وسلح ينشره الانسان البسيط في وجه ظروفه الصارمه انظر الى الفرمة الموسيقية في (حكاية عبد الحليم افندي) تتكون من اكم وآخرس واهتم .

وَفِي نَفْسِ الْقَصَّةِ (دَخَلَ الْوَلَدُ الْحَمَامَ ، وَهَكَّ جَلْدُهُ ، وَطَرَدَ لِلْتَّمَلَةِ
وَالشَّرْغُونَةِ ، وَخَرَجَ الْوَلَدُ مِنَ الْحَمَامِ بِبَنْطَلُونٍ أَزْرَقَ وَجَاكِتٍ أَبْيَضَ ، وَشَبَّابَ
فِي الْقَدْمِ . وَقَمَدَ عَلَى كَرْسِيِّهِ) .

وَوَ (حَكَايَةُ لِلْحَمَامِ) تاجرُ الْجَمْلَةِ الْأَنْتَهَازِيِّ يَفْوُلُ نَلْبَاعَةَ (رِدَوا لِلْحَمَامِ)
ثُمَّ مَا أَخْتَنْتُ لِأَحْصِلَّ إِنَّا إِيْسَباً عَلَى مَكْسِبِيِّ وَهُوَ وَاللَّهِ مَلَالِيمِ . . .) وَفِي
نَفْسِ الْقَصَّةِ يَرْتَشِي السَّاجَانُونَ لِتَعْذِيبِ الْفَتَوَةِ حَتَّى يَنْقُدَ قُوَّتَهُ وَيَضْفَرَ
وَيَسْتَذَلُّ وَلَا يَنْتَقِمُ مِنْ حُطُّ الصُّورَةِ . يَقُولُونَ لَهُ (لِلسَّجْنِ يَا بْنَ الْأَكَابِرِ
تَادِيبٌ ، وَتَهْذِيبٌ ، وَاصْلَاحٌ) .

وَفِي تَعْبِيرَاتِ مِنْ مَثَلِ (بَطْأَةِ مَلِينٍ وَشَطَّةِ) ! وَفِي نَفْسِ الْقَصَّةِ كُلُّ ذَلِكَ
نَحْسُ الْفَطْرَةِ الشَّعْبِيَّةِ فِي ثَنَائِهِ عَلَى اللَّهِ وَرَسُولِهِ وَتَكُونُ الْأَنْفَتَاحِيَّةُ مَكَّذِّباً :
(الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي لَمْ يَسْلِبْنِي كُلَّ نِعْمَةٍ . فَمَنْحَنِي نِعْمَةَ الْخَيَالِ . وَالصَّلَاةِ
عَلَى النَّبِيِّ . الَّذِي أَجَارَ غَزَّالَةَ الْبَرِّ لِمَا لَسْتَجَارْتَ بِهِ مِنْ شَرِّ مَاصِبَاهَا لِلنَّبِيِّ) .

وَعِنْهَا يَقُولُ فِي ثَنَائِيَا الْقَصَّةِ (وَرَبُّ الْكَوْنِ شَاهِدٌ عَلَى مَسْدَقِ
مَا نَحْكُى) وَكُلُّ ذَلِكَ التَّكْرَارُ وَسَذَاجَةُ الْحِسَابِ (مِنْ شَهْرٍ وَتِلَاهُ شَهْرٌ وَشَهْرٌ)
(إِنَّا الْقَرِينَ وَسَافَعْنَا لَكُمْ عَشْرَةَ جَنِيَّهَاتِ وَرِقْيَةَ ، وَعَشْرَةَ جَنِيَّهَاتِ وَرِقْيَةَ ،
وَعَشْرَةَ جَنِيَّهَاتِ وَرِقْيَةَ وَفَوْقَهَا عَشْرَةَ جَنِيَّهَاتِ وَرِقْيَةَ) (جَطَّتِ الْمَسَافَةَ بَيْنِي
وَبَيْنِهِ قَصْبَةَ وَنَصْفَ قَصْبَةَ . وَقَتَّلَتِ الْمَسَلَامَ عَلَيْكُمْ ، وَلَا لَمْ اسْمَعْ رَدَّ
تَقْدَمَتِ وَجَطَّتِ الْمَسَافَةَ بَيْنِي وَبَيْنِهِ نَصْفَ قَصْبَةَ رَدَّدَتِ الْمَسَلَامَ فَلَمْ يَرِدَ)

وَهَذَا مَثَالٌ مِنْ اسْتِخْدَامِ الْقُسْمِ (وَاللَّهُ عَلَى صَدْقِ مَا حَكَيْتُ لَكَ -
يَا أَمِيرِي - شَهِيدَ) (بَعْيَنِي هَاتِينَ وَإِنَّا أَعْرَفُ أَنَّهُمَا طَمَامُ الدُّودِ)

أَمَا لِلْخَيَالِ الشَّعْبِيِّ مِنْ دَاخِلِ الْمَنْطَقِ الشَّعْبِيِّ فَيُكَادَ يَغْيِيْضُ فِي كُلِّ
عِبَارَةٍ وَأَمِمٍ مَا يَعْيِيْزُ قَدْرَةَ عَالِيَّةٍ عَلَى التَّجْرِيدِ ، وَالتَّقْسِيقِ بِبِسَاطَةٍ بَيْنِ
مَحْطَمَيَّاتِ الْطَّبِيعَةِ وَمَسَاوِعِ الْإِنْسَانِ (حَدَّقْتُ فِيهِ شَمْسَ صَيْفِ الْمَدِينَةِ بِالْفَ
رَمْشَنْ مِنْ نُورِ وَالْفَرْمَشَنْ مِنْ نَارِ) (الْشَّمْسُ الْقَرِيبَةُ مِنَ الْأَرْضِ لَا غَايَةَ لَهَا
إِلَّا أَنْ يَنْسَبَ لِلْحَرِيقِ بِعَالَمِنَا)

(يَدْخُنُ سِيْجَارَةً مِنْ صَنْفِ انْجِليْزِيِّ رَسَمَ عَلَى طَرْفَهَا الْقَطُّ الْأَسَّ .
فَأَعْدَاهُ عَلَى كَرْسِيِّهِ وَفَوْقَ رَاسِهِ بِرْنِيْطَةَ) .

وَنَجَدَ فِي قَصَّةٍ يَحْيِي إِيْسَباً بَعْضَ الْأَلَاعِبِ الْمُسْتَفِيَّةِ مِنَ الْأَدِيبِ
الْشَّعْبِيِّ فَهُوَ يَمْدُدُ إِلَى التَّكْثِيفِ أَحْيَانًا وَإِلَى الْبَسْطِ فِي أَحْيَانَ أَخْرَى .
فَيَخْطُبُ الرَّجُلُ الْبَنْتَ فِي سُطْرٍ ، وَفِي السُّطْرِ الَّذِي يَلِيهِ يَكُونُ مَنْجَاهُ مِنْهَا

البنت والولد ، او يحدث العكس عندما تصف الزوجة كيف مات زوجها فتقول : (كنت امام النار لما سمعت الطرق على الباب فقمت وفتحت مما رأت عيني الضيف الذي هو لا انس ولا جان وانا راجعه سمعت صوت النزاع بين الاثنين ، ولما وصلت الى الفراش كان الملاك قد مضى ، ومعه الروح وتركني مع الجسد الميت) .

وليجيي استخداماته اللغوية الخاصة بعضها يخص القلاعب للاظهار من قبيل تغيير « كذلك » ، بـ « كذا » ، وأيضاً عندما يعبر عن حدث بسيط فيوضع حوله حالة لغوية فبدلاً من أن يقول - مثلاً - فتح الباب يقول (وكان أن فتح الباب) .

ان البحث عن استخدامات يحيى اللغوية ليحتاج الى دراسة مستفيضة .

* * *

كل هذه العناصر ممتزجة قد اسهمت بنصيب بارز في خلق النسيج العام لقصص يحيى ، وتجربته ستظل علامه بارزة في تاريخ القصة القصيرة ، ومؤشرًا للانتقال من نموذج القصة الاوروبية الى قصة قصيرة نابعة من واقعنا الاجتماعي الثقافي ، فتجربته لم تفرق في التراث حتى تنسى شخصيتها المعاصرة ، وكذلك لم تلهمت وراء النموذج الاوربي لتنمى تاریخاً عريقاً يغذيها بمعطيات التطور والاستمرار .

قصة يحيى تحقق تلك المعادلة بذكاء ، فهي ترصد الواقع الاجتماعي ثم تحدد ما الذي يمكن ان يعطيه الفن لذلك الواقع من خلال تجسيد الروح الشعبية ، مستفيدة من التراثين الشفهي والتاريخي للقصة الشعبية ، انها تجربة فريدة واسلوب موهوب لحل اشكالية القصة العربية المعاصرة .

لغة الأسطورة ..

في "حكايات الأمير"

عبد الرحمن أبو عوف

يضم الراحل يحيى الطاهر عبد الله فنان القصة القصيرة في مجموعة الأخيرة (حكايات الأمير) اتصالاً مجيداً لتجربته التصصية المتميزة وسط جيل كتاب السبعينات . منذ أن أصدر مجموعته الأولى (ثلاث شجرات كبيرة ظهر برتقال) عام ١٩٧٥ و (الدف والصنوخ) عام ١٩٧٤ .

* ينعدم الكاتب في هذه المجموعة الأخيرة للنادل ما يقتضي للتحديد . أي فصل تمايز وتتنوع التجربة التصصية والروائية . ربما لأن اتجاهات السرد والبناء وتقديم الشخصية ورسمها ، والأسلوب واستحضار الجو . كل ذلك بدا ينحو عند يحيى الطاهر منحى مبتكرًا وجيدًا ، بلا جدال . يحمل أصوله ورواسب من كتاباته السابقة ، غير أنه في النهاية يقدم رؤية طازجة للواقع والحياة ومعنى المصير ، ويسامح في تجاوز شكل موضوع كتابة القصة العربية الحاضرة .

* إن القسم الثاني من المجموعة العخبة (أنا وهي ٠٠٠ وزعورد العالم) تتضمن رواية معاصرة ، تبحث وتحتاج إلى نفسها فكريًا وجماليًا ، وتقدم اكتشافه الخاص وصوته المتميز ، وأقصد (الحقائق القديمة صالحة لأنارة الدمشقة) .

* إن (الحقائق القديمة صالحة لأنارة الدمشقة) جماع عن布 يضم شتات حيل متعددة لفنية الحكاية الشعبية ببساطتها في السرد ورسم

الشخصيات للحياة وأيضا تكثيف وشاعرية اللقطة الفيصلية بصفتها وحياتها في التوقف عند اللحظة بتفضيلاتها وتحولاتها ... غير أنها ، وفي الوقت نفسه تسري فيها نغمة سرية ذات نفس طويل يحكم تتابعاتها في سبع حلقات . تكون في النهاية مرآة متعددة الوجوه ، تكون وتقدم مزاج واصداء ذاكرة المدينة ، وعمق وعن ولا وعن حضور المدينة شبه البرجوازية في بلادنا ، في العاصمه او في مدن صغيرة تنهج نهجا في الحياة الوثنية القائمه على التهر والاستغلال .

* يوحد هذه الحقائق لقيمة الصالحة لاثارة الدهشة عناصر عديدة من شخصيات رئيسية ربما ابرزها (اسكاف المودة) هذه الشخصية الماكنة خفيفة الظل الساخرة المؤترة والغنية بحبل السرد القصصي وأمانينه ، والتي بغير ما يصبح التعليق والشرح والوصف مندمجا انتماجا كليا في تتابعات النسج القصصي . ساختار الآن عدة مقاطع من مجموعة - الحكايات - لنجعل منها نقاط ارتكاز في تحليل الدلالة والمعنى . في غير انفصال عن عمليات التداخل والتتبادل في البناء القصصي .

* في الحكاية الرابعة (ما الذى افسد دنيا السوق) . كانا نسمى بخطوات سريعة نحو الاخرة - الغلام المزرق بيننا يحجل ، والغلام الاسود في وجهنا ينبع وللغلام الابيض كاره يمسك المنجل بيده - بينما الاخلاق تسوس ، والشجار يومي . والقوادون يتاجرون ببنات الناس امام عيون الجميع ثم بحضور سمسار الشنق المفروشة . باسما ، يغرس الجميع بمقد صنفات تجارية .

* ما عن السوق . ومن نغمة تتكرر في اكثر من حكاية ، تدل دلالة واضحة على معاينة واقع محدد في حضوره . غير انه لا يقدمها في تسجيلية فجة بل في نوع من الفانتازيا والخلط بين الحلم والواقع . على تخومه معالم ثابتة لمدة امكنا يتوالى ظهورها - ابرزها - كما في خماره مخالى وبيت العرکي وبيت اسكاف المودة ومقمي عشن الببليل .

* ان الواقع المتعدد الجوانب . الكثير الحيل . الذي حلبه وخربه ورصده وفجره الكاتب هنا . واقع مصفي . تحدثت عناصره في وضوح : اتخذ في تقديمها اكثر من وسيلة في القص ، ربما ابرزها الانثبات والنفي او وضع مكونات الحدث وتشابكاته وعلاقة الانسخانص به في مستوى العالم الخاص الذي يقصد في النهاية - وبكل المعمق - عالمنا ، ولن نستطيع فهم الاقتصاد في التعبير والاحساس والدقة في التجسيد والتكرار المتعدد للعبارات بالصور والمجاز للرمزي الا بفهم خبرات الكاتب الماضية في استخلاص

نوعية ومذاق ودفء الحياة في قرية الكرنك بالاقصر ، حيث اصالة ورثة ونبع التجربة الانسانية ما زالت تحكم وعن اكتشاف الحياة لدى الكاتب ..

ان بعضها من قصص (ثلاث سجرات تتمر برتقالا) و (الدف والصنوق) عام ١٩٧٤ ورواية (الطوق والاسوره) ، رغم اتخاذها انواعاً لتعبير الواقعى النقدى وللشاعرى . الا انها كشفت في بعض قصصها مثل (جبل الشاي الاخضر) و (الوارث) و (محبوب للشمس) عن بعد اسطوري منحوت من ركام الحس والبعد الحضارى لبيئة الصعيد المتوجه ، بالشمس القاسية في تقاليد الحياة والعرف واقانيم العيب والشرف ، ومدى الرجلة والكبريا ، وعلاقة الطفل بالبيئة . وهذه الجذور الواقعية في استنباتات رؤى ومعنى وخصائص الطبيعية في اتحادها مع دورة حياة الانسان بكل تفصيلاتها الحسية مع معنى الجنس والموت ، معنى البكاره والنضج ، كل ذلك كان يتشكل ويترافق في خبرات الرؤية الابداعية للكاتب ، بحيث اوصلته في مجموعه المختلة التي تظهر قمة قلقه الابداعي والفكري (الدف والصنوق) إلى مهارات ابداعية تجاوزت نفسها وتشوّقت نحو التفلل والتعمق في فهم وتقصي نوعية الواقع في تحولاتـ حيث الغربة والعودة ، ان قصص (الجد حسن) و (العالية) و (الوشم) و (الفخاخ منصوبة للمحبين) و (الدف والصنوق) تفتحت مادتها وسياقها التعبيري من لحمة وسدى الحياة في قرى صعيد الكرنك حيث تخضم العلاقات والمصائر الانسانية لضغوط العرف وقانون البيئة ، وهو مزيج من الطقوس القبلية والعشيرة ، والاسطورة التي تتحدى عن تخصيب الارض بمادة الحياة .

بعد الانسان ، ويفجر الكاتب عبر لوحات درامية وشاعرية شيق للجسد ولغة الاتصال واكتشاف فورة الحياة في جنسية ، ربما بين الاخ والاخت او الانسان والحيوان ، ان ابسط انطباع ممكن جمعه وفهمه عن غربة الصعيدي في بيئته ، ثم غربته في المدينة واملاكه فيما بعد عالمه الخاص ، الذي يدور حول نفسه ، وينكشف من لحظة ولحظة عبر ايقاع ونغم سرى ..

* كل ذلك يمهد لما اقامه يحيى الطاهر عبد الله من بناء فني وعماري وفكري في مجموعه المفردة الاخيرة (حكايات الامير) حيث نكتشف وحدة قائمة على ثنائية تتناقض وتنتسق في نفس الوقت ، قطبيها البساطة والتلقائية والسيولة في السرد وتقديم الحيث وقطبيها الآخر الرمز والايحا ، والتكتيف والمجاز ، انما نشعر ونحن ننساق وراء حكايات وقصص وعالم الرواية خفيف الظل ، اللماح ، للفك ، الماجر في من الحكاية والتقليد الشعبي الغائر في الوجودان الجماعي ، نكتشف احساسا عميقاً بان هذه الحوادث الارضية التي يصور لنا تشابكها ليست سوى رمز لواقع اكثر رحابة من الواقع الجزئي المحدد بجدران ابنيه اجتماعية محددة

او ازمنة محددة ، افنا لا نلمس منها سوى مظاهر عنيفة لاساة تجري في عالم آخر (الحمد لله الذي لم يسلبني كل نعمة ، فمنحنى نعمة الخيال ، والصلة على النبي الذي اجار غالة البر ، لما استجارت به من شر صاحبها الامير والثنا ، عليك اميري) من هذه اللحظة يخلق الفنان وجودا كله صراحة وتله وهمي ، تتجاوز فيه تنافضات العلم والاسطورة .. التجريد والصورة والمعنى ، يحكي خلاله وعبره وحوله عن هموم حياتنا بكل ما يزحف عليها من زيف وتلوث وانتهازية وعقم وموت غير مرئي ، أنها قصص غير عادية تتناغم في التصوّر (اكتمع يدق على عوده فيبكي وتر ويضحك وتر ، وأخرس يرسم للدنيا بالصرخة والاشارة ، أما الاهتمام مكان ضاربا لا نظير له) وبعد ما اكلوا الاكلة الدسمة وشربوا وشموا ، صرخ الآخرين فدق الاكتمع على عوده وضرب الاهتمام على دفه - ذلك الضرب السريع المسمى بالقادوس وقالوا (صلوا على طه النبي) .

* وتتعرف على حكاية الريفية ، صفيحة المخرا ، يتيمة الابوين ، نبيع السلة التي تصنفها الجدة ، هي جميلة وفقيرة ، وصل خبرها لصاحب القصر فاشتراها على سنة خير الانعام ، واصبحت في يده كاية سلعة في البورصة ، حتى باغتت (صفيحة) ابن الاكابر ولطمته على خده ، فلقد طعم فيها الكثيرون حتى جاء هذا وقرصها في فخذها .

* وتزاحم الشباب الفقراء على باب صفيحة المدقن ، يخطبون ودما وهي متمنعة كحسن مهيب ، حتى تزوجت من غريب عن (القرية) لعب في تجارة الحبوب والاقطان ، لعبة حقت له حظ التجار ومكانة التجار المرموقة ، وعاشت بنت القراء في نعيم ولبن وخیال لا يأتي على بال ، غير ان وسواسا يوشوس في صدرها - (انت يا صفيحة ، بنت هؤلاء ، رغم النعيم الذي تتقلبين فيه ، لقد مربت والى الابد من مصيرهم المعتم ... الا انك والى الابد مربوطة بسلسلة من حديد الى ابدان املأ القراء التي نخرها دود القبور منذ زمان بعيد) .

* ولأن ذكرة القراء رحيمية تعرف النسيان اما ذكرة الاغنياء ، فلا تعرف النسيان قط ، فقد عاشت من وزوجها في برودة وعقم وبلا ابناء ، حتى جاء يوم ورأى ملائكة الموت ، وهو يطوف شجرة الحياة ، تحمل فرعين يابسين ومتبعدين ، فقصصهما وطرحهما لرياح الخريف الابدية ، ان مصير هذا التسلق الطبعى ومحاولة عبور الخط الفاصل بين الفقر والثروة حاجز في تخصص هذه المجموعة ، ففي حكاية (ام دليلة) طاهية الموت البنت ترکع على ركبتيها وتبلبل بالمعوم قدم والدما - وتقول (زوجنى يا ابى من الغنى) ويتم لها الحلم ، وتتظل بنار جسدها وشبابها تأكل في قسوة حياة للمجوز للفنى حتى تدمره وتدمر نفسها .

* وفي حكاية للأمير عنوانها (من يعلق الجرس) ؟ ، تبدأ بهذا الوضوح (هذا نور ما تم يا أميرى ، لقد مات الرجل الغنى اليوم وللليلة ساقط لك من حياته الشمرة المرة والشمرة الحلوة فقد تنام) .

* لقد ترك سبيل وطريق المشيخة والتظاهر وسلك طريق التجارة ، واستطاع أن يعرك أمواج السوق ، ويصل إلى ما لم يصل إليه شيخ تجار السمك ، غير أنه ينتهي إلى هذه الحكمة (١) مالك السمك الحى والسمك الملح (عجوز) (٢) عالق الزحمة بالأسواق (وحيد) (٣) مالى يحرك القارب والصياد والحمل والحوذى والعربة والبلبل وريشة للرسام و (أنا جايد) ، (٤) عربتى يجرها حصان أبيض وحصان أسود و (أيامى يجرها ليل أسود ونهار أبيض إلى المعبرة) .

* وتتصاعد هذه النسمة لتبلغ ذروتها في قصة (حكاية عبد الحليم اندى وما جرى له مع المرأة الخرفة) ، أنها تلخيص ممتع وعذب واسطوري . لطبقية نشأت مع الاحتلال عاشت طفولته وغرقت من خيرات ما مهنة عمل عبد الحليم اندى كبير الطباخين عند كبير ضباط مصر ، وتعود عاداتهما واقتن اسلوب حياتهم ، غير أنه جامل سطحي ، تدمره حادثة طارئة عندما ناولته امرأة عجوز ورقه ليقرأ ما فيها فتحايل ثم صرخ (أنا لا أقرأ ولا أكتب يا أم ... أنا اندى بثوابي يا م وما أنا يا أم أشق ثوابي أمامك) .

* إن هذه القصة وغيرها من مجموعة (حكايات الأمير) ليحيى الطاهر عبد الله نؤكده بـ، اقتراب وعي القصاص من المعنى الأكثر عملاً للاسطورة في العن كلمة مفارقة وتخطط الواقع المطى أو للطبيعة ، فكل موم حياتنا وكل الشروح والتآكل الذى يزحف مع عصر الانفتاح والمهادنة ، يقدم هنا ليس كأنعكاس للكائن بل هو تطلع إلى خلق ، لذلك بهذه القصص لا تعبر عن نفسها أبداً بالمفاهيم بل بالرموز ، أنها المفهوم ساعة أن يولد .

أنا وصحي وزهور العالم

ملامح الرؤية الإبداعية

محمد كشيك

متغيرات جديدة :

تعتبر مجموعة أنا وهي وزهور العالم (١) وبخاصة القصة الأولى منها بمثابة تمهد أولى لاعتبار عالم جديد ، يطرح مجموعة من الرؤى المختلفة ، والتي تشكل طابعاً متميزاً يختلف عن سابق ما قد طرحته الكاتب من أعمال تضمنتها مجموعاته القصصية الأخرى (٢) ، اذ انه لم يلجا الى تلك التقييمات ، والاساليب والترافق ولغوية التي انتقها وصارت من علامات تفرده الأداني في شكل ولغة القصص .

وف هذه المجموعة « أنا وهي وزهور العالم » يحاول الكاتب منذ البداية وف للقصة الأولى والتي تحمل نفس الاسم ان ينبعج سبلاً وطرائق مختلفة قد تبدو مفاجئة لما قد سبق وتم انجازه من قبل ، حيث اقتربت اللغة كثيراً في شكل استعمالاتها من تلك الطريقة التي تستخدم بها في بناء القصيدة ، وصار للتعبير اللغوی منطقاً خاصاً به ، يتجاوز تخوم علاقات السرد التقليدي ،

• ولد الكاتب يحيى الطاهر عبد الله في الثامن من أبريل ١٩٤٠ بمدينة الكفرنخ ، وتولى بالقاهرة ١٩٨٠ ، هذا وقد ترجمت اعمال الكاتب التي تزيد عن سبعة ما بين قصص تصويرية وروايات الى لغات كثيرة منها : الإسبانية والفرنسية والإيطالية والإنجليزية والروسية ، وتقع دار هاينمان للنشر بلندن بطبع اعماله الكاملة ، والتي تم جمعها لأول مرة بالعربية في مجلد كامل عن دار المستقبل العربي بالقاهرة .

ليرتجل إلى أفاق من التجريد الذي يحاول إزاحة قشرة السطح لينفذ إلى ما وراء الاعماق ، فيغيب المطلق الحكاني في القص بصورته التقليدية ، ليحل محله منطق آخر ، يعتمد الصورة والإيحاء والرمز والدلالة . فيظهر ، للأدوار السينمائية ، في حركته المستمرة ليؤكد على طبيعة تلك العلاقات الجديدة ، والتي يحاول الكاتب من خلالها اكتشاف ورصد مجموع التحوّلات المنفية بشكل أكثر فنية ورهاقة ، وعلى الرغم من ظهور تلك التغييرات بشكل واضح في قصة « أنا وهي وزهور العالم » ، إلا أنها لم تظفر فجأة ، بل ارتبطت بوشائج أخرى ثابتة يمكن تبيان مناطقها ، وتتابع ابتعاد تطورها . وتنصي عناصرها فيما سبق وأبدعه للكاتب من أعمال .

على أنه في تلك القصة القصيرة ، والتي لا تزيد في عدد كلماتها عن مائة وتسعين كلمة فيمكننا التعرف على مجمل طريقة الكاتب في صياغة رؤاة الفنية ، والتعبير عن ملامع عالمه الابداعي ، وتلمس روح تلك التحوّلات التجديدة التي طرأت على عالم الكاتب ، وفي القصة مقدرة فائقة على سبر أغوار اللحظة بكل ما تحمله من طاقات ودلالات . اضافة إلى روح المغامرة المستمرة التي قادت في النهاية إلى العديد من الاكتشافات الهامة ، التي تعتبر - بحد ذاتها - إنجازاً جديداً يضاف إلى فن القص .

وفي تلك القصة - أنا وهي وزهور العالم - كما في معظم قصص المجموعة ، فإن الدلالات تتعارض ثم تعود لنتحد في شكل من التنبليات المستمرة ، لتنشى بطبيعة حركة المراوغ ، وجمل التناقضات ، حيث يقترن العادي المألوف بالأساوی المدهش ، وتصير لل بصيرة الكلاشفة فاعليتها ، فيمتلىء العمل الفني بطاقات شحن هائلة ، تؤلف ما بين الأجزاء ، والعناصر ، لتتحقق في النهاية منظومات فنية بالغة العمق والنفاد والتأنير .

ومن بين تلك النماذج المصاغة بعنایة واضحة ، تتجلّي الخصائص الأساسية ، والتي تتكون منها جزئيات هذا العالم . اذ (تبدو الاشياء للبداهية غريبة لغرض بدايتها ، ويصادمنا الواقع المكتوب : حيث يصبح ذلك الملتصق بحقوقات للعيون وكأننا نراه للوهلة الاولى) - وبعدها عن الافتعمال وركاكة التعبير . فان الاداة عند « يحيى الطامر عبد الله » ، لم تكن تتصد لذاتها . ولكنها تندمج مع الحديث نفسه وتتغرس فيه ، حيث يصبحان وجهين لعملة واحدة ، وقياساً على ذلك .. فان الكلمة الموجزة او العبارة التصويرية في تركيب وبناء الجملة عليه ، يكون لها دورهما المحدد ، والمحتم ، فلا تشذ كلمة عن الاستخدام المقرر لها ، حيث لا يبقى مجال للامسوات والحرروف الزائدة .. كل ذلك يتم بصورة - رغم القصد - تتجوّل عنوية ، ولتشكل يبعده تلقائياً رغم صلابة البناء وتماسكه . فـ مزيج

، فانتازى ، يؤلف تركيبة ذات مذاق خاص ، تترافق فيما كل تلك الخصائص ، لتفصح لنا عن عالم في غاية الغرابة ، فراء امامنا ولا نكاد نشعر به ، يستقر بداخل اعماننا ، ولا نستطيع ان نفهمه) (٢) .

توظيف العناصر البنائية :

وفي ايقاع اللغة المكتفة ، يمكن رصد ملامح تلك الاجواء ، التي تحيط بابعاد وجوانب الموضوع القصصي لتنمّنه ذلك التوغل والنفاذ والمعق ، اذ يتجاوز الرمز حدوده - بالدلالة - ليعبر عن جوهر الحقيقة الكلية .. يظهر ذلك واضحاً في شكل الاستعمالات اللغوية وطرائق التعبير القصصي التي تبناها الكاتب في قصة « انا وهي وزهور العالم » ، تظهر تلك الخصائص واضحة ، والتي تشير الى معالم وحدود المتغيرات الجديدة .

فهناك (تلك القدرة اللغوية الفائقة) ، والتي يلتزم فيها الشعر بالبناء القصصي ، الى الحد الذي يمكننا فيه من تصوير بعض القصص على أنها عوالم شعرية ذات مذاق قصصي) (٤) وفي القصة - موضوع النقد - تبدو لحظة مهياً لتقبل كافة العناصر ، حيث يقابلنا صوت الرواوى ، الذي يقف عند مشارف النقطة المحظورة ، يحاول التحقيق والمعاينة ، ومن خلال لحظات الاكتشاف تزدهر الرؤى ، وتنمو مراحل الوعي عبر مشاعر التناقضات ، يظهر ذلك كلّه من خلال فعل ابداعي متميز ، حاول الكاتب ، ان يحاصره بالمديد من الوسائل الفنية المتاحة ، فتوسل بلغة المفارقة واستعان بصورة النقيض : « احب الموت وكلما اجذبني على حافته احب الحياة » ، ويكثر الكاتب من استخدام لغة المفارقة حتى يتمكّن عن طريق تعميق الاحساس بالتناقض من اظهار البعد الغير منظور ، وبعد ما يهتف للرواوى بتلك العلاقة الجدلية بين صورتي الحياة / الموت ، فإنه يعود مرة اخرى ليصيّفها على نحو آخر مؤكداً على الطبيعة الجدلية لحركة الواقع يقول : « احب الحياة وكلما اجذبني فيها اعرف انها الموت » ومن خلال لغة المفارقة - تتحدد اطر العلاقة الجدلية بين اطراف التناقضات ، والتي تستطيع من خلالها فهم فضاء الموضوع ، وملامح الرؤية ، وعناصر البناء .

في القصة - انا وهي وزهور العالم - تلتئم معظم الخيوط ، فعلى الرغم من التفاصيل التلية ، فإن مساحة اللوحة تحيط شديدة الاتساع ، فالكاتب يعتمد في موضوعه على تلك الثنائيات التي تؤلف ما بين الاصدад - الرجل / المرأة ، الحياة / الموت ، الا زدمار / الا فول ، الابيض / الاسود .. الخ ، وفي المحاوّلات الدائبة يجتهد في ان يمنع تلك المقابلات اشباعاً بالحركة ، فتترافق الصور لتُعبر عن افق الموضوع : (اود لو امتلك زهرة سوداء .. ثمة زهور سوداء بالعالم .. ثمة زهور سوداء) ويُعود ثانية ليؤكد على المفارقة بايراد الحركة النقيض ، وذلك حتى تكتمل الصورة ،

وتلائم الدالة من خلال تلك الجزئيات والتفاصيل الصغيرة ، فيقول في نهاية القصة مشيراً إلى الجانب المقابل / المفارق للمعنى الأول : « أود لو امتلك زهرة بيضاء .. ثمة زهور بيضاء ، بالعالم .. ثمة زهور بيضاء » .

وفي الفتح الأول للقصة لا يمكن لنا أن نلمع سوى تلك الجزئيات الصغيرة ، وللتى تشكل ملامح وحدود العالم الذى أراد الكاتب أن يتحرك من خلاله (أنا / هي / زهور العالم) ومن خلال هذا المونولوج المفتوح تراءى صور الواقع ، ذلك الواقع الذى يبعد متراميا رغم محدودية مفرداته والتى لا تزيد في عددها عن عناصر ثلاثة : الرواى - فتاة - حديقة ، وعلى الرغم من ذلك التكشف ، الا أن الكاتب قد استطاع توظيف عناصر هذا العالم بحيث استطاع في النهاية أن يزاوج بين مجلم التناقضات المختلفة في منظومة ملتبسة بالغة الحقة والروعة - وبقدر ما تسمح لنا القدرة على الإبصار ، فإننا سوف نتمكن من التعرف على صور متعددة لعلاقات الأضداد تلك (الحب - الموت - الحياة - الربيع - الشتا - الإزدهار - الانفول .. الخ) وذلك في مجموعة من التجليات الدائمة ، حيث يbedo المتعين والمرئى والمحسوس كأنه محض خيال ، وينفجر للحلم كحقيقة واضحة لا يمكن انكارها - انه عالم خاص ، له جوانبه المتعددة الغريبة - الواضحة ، غالباً الموت يتعانق مع مظاهر وصور الحياة في تجليات كاشفة ، فتنطلق الاسطورة ، يbedo ذلك وأصحا من طبيعة المكان الذى اختاره الكاتب ليدير وقائع قصته ، فهو مكان يتراهى شديد الغرابة ، غير مالوف رغم واقعيته (فنحن هنا نرى الخيال ينطلق انطلاقاً حرفاً ملحقة فیخلق عالماً خاصاً لا يتشبه بغيره ، عالم له ثوابته ومتغيراته ، يبدأ بعناصر واقعية يجهد الكاتب البارع لاختها ، كى يضيف على ابداعه مسحة اسطورية خيالية خالصة) (٥) وفي تلك القصة - أنا وهي وزهور العالم - لا يمكن تعين المكان ، كما يbedo إن Zimmerman مبهمًا بحيث لا يصبح في الامكان تحديده بدقة ويبقى الإيقاع دائماً مسيطرًا ليخلق عناصر الاتزان ، فبينما تشجب الواقع او تكاد ، تتظل سحابة الحالات المفعمه بشئى المشاعر ، تنقل اليها تلك الرغبات الدفينه ، والاحساس المستمر بالفقد والحنين للاتصال - ويظل الرواى دائمًا متواجداً يبحث عن امكانية ما ، تتيح له التواصل والمعانقة ، ، تدفعه رغبة عارمة في التحقق مع الاشياء تكاد تكون مستحيلة ، فيقول (كنا في الحديقة - أنا وهي ، كنت طاماً في علاقة تربطني بها : اي علاقة) ومن خلال المحاوالت المستمرة للانفلات من براثن العزلة المهلكة ، يجاهد الرواى دائمًا للخروج من تلك الدائرة الجهنمية ، فيتجاوب مع كل معطيات اللحظة - يصطدم بكل الامكانيات - ملحقاً في فراغ سحرى يتعدى حدوده للخيال ، فيلتقي بالقـ

التوسم ، ذلك الذي يضىء مكامن العمق الشفاف حيث تتشابك الحدود ، وتصبىع العالم أو تقاد ، ويصير العالم إلى نوع من العذوبة الخالصة من شوانب اللحظة ، فيرتقى المشهد القصصى إلى مستوى ادراكى يصل إلى درجة للحس . كما تعود الحقائق إلى سابق بزوغها الأول بكل ما تمتلكه من صدق وبدامة وعمق ونفاد . - وبارتقاء العلاقات - في إطار تقابل مستويات القص - تنمو المركبات ، ويرتفع مستوى الوعى إلى درجة تفون كل ادراك متبع . فنتهي الصور دائمًا لاستقبال اعتقد للحظات وأكثرها استعصاء على التعبير - وفي تلك اللغة - التقابل - حيث تلتقي المتناقضات وتتجاذل ، تصير المساعد أكثر حضورا بدلاتها المختلفة - فالربيع دائمًا ما يقابل الخريف . والزهور السوداء ، غالباً ما تتشى بامكانية وجود أخرى بيضاء ، تصير كل الأشياء ، وكانها في حالة من المواجهة مستمرة ، وصراع دائم لا يمكن له الثبات - ومن خلال ذلك كله يبدو توظيف عناصر الطبيعة موفقاً إلى بعد الحدود . فمن خلال تداعيات القص . كثيراً ما يتتحقق هذا الفهم التقابلى لأشياء . فحينما يتبع الرواوى ايقاع التغيرات وشكل التحوّلات . يعكس دائمًا ذلك الفهم التقابلى الذي يضم الوجود أزاً ، حركة مستمرة لا يمكن لها أن تتوقف . وفي تجليات الإزدهار يقول : (انه الربيع ، وذلك شمسه البلية تنفذ من بين أفرع الشجر بشعاع كافه الفضة الندية) نم تعود الحركة بعد ذلك لتؤكد على جدل اللحظة المفارقة ، اذ تبدأ ملامح اننقاض في الانصاح عن وجودها المغاير : كان بالحديقة شجر سقط ورقه ، وحشائش يابسة ، وكل الطيور - وكانت الشمس الطالعة ، وعين الماء يقل فيها الماء . غطاءها الورق اليابس والكلس - انه الخريف) .
 وبين ملامح تلك الثنائيات المتعارضة (الحياة / الموت ، الإزدهار / الانفول) تتحدد مساحات الرؤية في هذا العالم الغريب ، الملىء بالصمم والحيوية والسكن ، المشحون دوماً بطاقة مستمرة لا تنفذ ، والذى لا تكف فيه الأشياء عن للحركة عبر صور متابعة لا تنتهى . تتشكل دائمًا من قاع ذلك العالم الغريب ، الموجل في غرابته ، والذى لا يكف عن الانتهاه الا ليبدأ من جديد .

والقصص الأخرى

ونظرة إلى باقى للقصص في « أنا وهي وزهور العالم » سوف تجعلنا من جيد إلى طبيعة ذلك العالم الإنساوى ، الذى يخضع كل شيء فيه لشروط غير إنسانية ، اذ تمتد شبكة الحصار ل تستوعب كل شيء ، وتصبىع المطاردة من العنصر الدائم ، المستمر ، ويصير الاحتياط هو النتيجة

للطبيعة (١) ، فازا ، كل تفاعلات للقهر لا يمكن قيام علاقات طبيعية . من قصصه « شموس » (٢) تبدو الاشياء غائمة ، مستقرة ، تجمع فيما بينها علاقة شبه سرية ، فالراوى يمضى كشبع هارب . وفي كل لحظة تستتبين ملامح لشر آت ، وبوادر لذعر خطر محقق ، فنرى هناك ثلاثة رجال لا يمكن تبين موئيلهم ، لكنهم يبدون - بطلهم السوداء ، ذات اللمعة الحينة - كرسل للموت . انهم دانوا على امية الانقضاض ، ويظل الحصار قائما ، يضفي بظلاله على اجواء القصة انواعا من الغموض والريبة والشك والحضر ، وبطأ القصة يدرك في يقينه ووعيه بشاعة ما هو مقبل عليه ، وما سوف يتعرض له ، فيعرف انه ضائع لا محالة ، وفي المقطع الناس من القصة والتي تكون من سترة مقاطع نرى ملامح من ذلك المصير المحتم ، اذ يحدث الموت للراوى ، لكنه يتم بطريقة « ميثولوجية » . انه موت معاينة . لكنه مؤجل لغيره حين .. لكنه يتمكن للراوى من اخبارنا بحقيقة ما يحدث (كان مع المسارة . واعده للنور واستفلت الشارع . وسائل الاشياء . لما مرت صلوع صدره حرابة النار ذات الشعب التي يمسك بها رب الخوف صاحب الدرع والخوذة) وتداخل العناصر الاسطورية لتلتئم مع باقى خيوط القصص . فعلى الرغم من حدوث فعل الموت ، الا ان الراوى يتمكن من عبور الخط الفاصل مرة اخرى ، فيعود لينا بما يشبه الحيلة ليكمل باقى حكايته ، انه - رغم الموت - يعود الاحتماء بصاحب الحياة ، فيذهب الى الخamarات ، تدفعه رغبة عارمة في للتواصل (يسعى برغبة دائمة الى الكلام والمشاركة) انه رغم معرفته بمجموع القيود والشروط والمواضيع التي تمنع من قيام اية علاقة انسانية ، الا انه يسعى ويحاول ، لكن تجاهله دوما تلك الاسئلة الحيرة ، ولا يعرف لماذا يقع باستمرار داخل دائرة العقاب (فالناس يضربونه بالكتف من غير ذنب ، ودائما ما يتخبط الاتوبيس المسرع ولا يقف الا وهو مزدحم - يعامله الكل - للباعة والمسارة ، تلك المعاملة التي لا تنيق بكلب) ورغم كل ذلك فان هناك محاولات مستمرة لاختراق مناطق الحصار . ومع تكرار صنوف المعاناة . تزداد حدة المواجهة ، وفي قصة اخرى من قصص المجموعة « انشودة الطراد والمطر » (٣) يحتل العنف غير المبرر رقمـة واسعة ، اذ يتتصدر - دانما - واجهة المشهد بدلالاته المتعددة . وفي القصة نكاد لمليم صورة متكررة لنفس الراوى ، وتبعد العناصر الخارجية كتمهيد اولى يتيح لباقي العناصر الفرصة للتعبير عن نفسها ، ومنذ البداية تتعدد تلك النغمة الملائمة بالاسى ، وللتي تتشى بعلامات المأساة (كنت قد ابتسمت . فتسليلت قطرات من ماء المطر كانت على وجهي الى شفتي) وتنتازر كافة اللصور والمشاعر لتعبر عن حدة مشاعر المزلة والفقد والاغتراب ، فهناك دائما شخصية الراوى - ذلك الاعزل الوحيد الذي يمضى بمفرده دانما - تحوطه مظاهر الكآبة والعنف ، ودائما ما نواجه بالخطر المحقق . ينشب

بمحالبه دونما سبب واضح ، لكننا نستشعره ، ونكان نلمسه ، وفي لفة الايقاع الذى يستمر بطيئا ثم يأخذ في الارتفاع ، تأخذ الواقع موضعها المتعين في شكل القص وطريقة التعبير . وتدخل الحدود بين الخيالى والمائى أمامنا ، فتصبح الاشياء اكثرا حضورا ، كما يصير للمعنى أكثر من دلالة (كان هناك امام البوابة ثلاثة اشخاص ، وبدا لي الذراع الاحمر امتد بعلامة الخطأ كما لو كان متسللا من السماء . وبدت لي المسافة بين السماء والارض قريبة جدا . ومكذا كانت دائمًا في اللياليظلمة حيث المطر) وتنوالى الصور لتختلط في منطق يشبه الحلم / الكابوس ، حيث تتدافع الواقعين والاحاديث . لتصنع شبكة واسعة من الحصار يقع للراوى دائمًا بين براثنها ، انه يدرك على نحو يقيني بوقوعه تحت طائلة العقاب ، ذلك العقاب الذى ليس له ما يبرره ، ويكون الاحساس بالطاردة هو السمة الغالبة ، لكن تبقى دائمًا رغبة عارمة في التحرر والانعتاق (كنت قد باعشت بين وجهى ، وبين التفاصية السريعة ، ولكنه كان قد عجلنى بنظرته ، وتأكد أخيرا ، من اننى انا – ومن انه هو الذى سيتمكن منى) وتكون محاولة الفكاك من المصير الحق هي الرغبة الوحيدة وذلك في سعي دائم للاحتماء والخلاص (جريت في الارض الخلوية الواسعة ، كانت الأرض مجدهرة بمئات الحفر التي تحولت إلى برك صغيرة من الوحول) لكن على الرغم من توقف المطر وانتها المطاردة ، الا ان احساسا بالريبة يظل متواجدا ، متسطا ، فلا تهدأ ارتعاشة الداخل رغم ابعاد الخطأ . وتبقى النهاية المفتوحة للقصة لنفس المجال بعديد من الاحتمالات والتوقعات ، اذ لا يصبح المربى سوى هذه قصيرة ، يعقبها مطاردة اخرى ، ومكذا لا تنتهي اللعبة الا لتبدا من جديد ، يبدو ذلك واضحا من شكل النهاية الذى يفتح الباب على مصراعيه لكثير من الدلالات والاحتمالات غير المتوقعة (وما – انا – ذا قد بلغت المنحدر ، حيث ينتهى الزمان والمكان ، لم يكن اى من الرجال خلفي ، مسحت الطين العالق بحذائى ، وبقيت تلك الارتعاشة باطراف الداخل ، وكان ظلي هناك – بعيدا – يسبح في برك الـوحل الصغيرة) .

- وفي اطار تلك العلاقات الغريبة ، يكتسب الموت دلالات خاصة ، اذ يصبح شيئا له حضوره الخاص . ووجوده المتعين ، فيصير – رغم ضراوته – عاديَا ، يمكن ان يحدث في اي وقت ، ورغم كل صور التحاليل . وهو – الموت – في معظم القصص يرتدي اقنعة مختلفة ، كما يأتي في صور متنوعة ، فهو احيانا رد فعل مباشر ازاء حركة الوجود (البكاء الثالث) وفي احيانا اخرى يتخذ لنفسه قناعا عاديَا فياتي كنتيجة لحدث عارض (اليوم الاحد) او يتقمص بروح الميتولوجيا كما في قصة (شموس) وقد يجيء هروبيا ، يلتحف الرمز ، ويتقنع بالحكمة كما في (الدرس) .

- ومع كل التجليات المصاحبة ل فعل الموت . تتساهم الطقوس لتحتل سلطتها بصفتها بذرة الدلالة . اذ تمنع الصور المختلفة في تعبدياتها ابىادا اكثرا مدعاه للاثاره والدھشة . كما ترتحل بدللات الموت الى آفاق اخرى ، لتبعده عن العادى المألوف الى الغريب المدهش ، فينفتح المجال للتصورات والرؤى ، تلك التي تمنع العمل الفنى جزا من قيمته الفعلية كعمل متفرد له قيمته المستقلة والخاصة .

وفي اطار ما اسلفنا توضيحة تتبعو قصة مثل (الشجرة) (١) ذات مذاق خاص . اذ تتدثر بمجموعة من الرموز الخاصة . والتى حاول الكاتب ان يستجلى عناصرها في مجموعه من المشاهد زانصور التوالىه - ومنذ بداية القصة تبدو رغبة التكتم واضحة . كما تتراجع لغة البوح (حدثت نفسى بصوت خافت يحبه ضمیرى) ويستمر الرواى في مخاطبة نفسه على تلك الصورة ، اذ هو يعلم انه ليس بامان داخل المنطقه المحظورة ، سيمضي لتكتمه وحرصه معنى ، لكنه يحاول على الرغم من ذلك ان يشير الى بعض المعانى الخاصة ، والتى لا تزال تورقه . فيطرح لنا - في توجهه للتواصل - جانبا آخر يقترب من ذلك الذى طرحته في قصته الاولى ، انا وفى وزعور العالم) ويتجلى الجانب الآخر عن ذلك العالم الذى يتوقف لزراوى اليه (ولى صديقة تنتظرنى هناك - بالحقيقة .. تحت الشجرة) وتبعد الشجرة / الصديقة وكأنهما تميمتان سحريريتان ، اذ يقما تحت عب رموز يصعب الاحاطة بها ، فالشجرة في وجودها المستقل تطرح علاقة خاصة وثيقه الصلة بباقي الاشياء والموجودات ، فتأخذ لنفسها في علاقات القص وضعا مغايرا ، حيث لا تصبح مجرد شجرة ، انها تستثير كروان نكريات قديمة ، وارتجالات دائمة نحو حقيقة مراوغة لا يمكن الامساك بها ، لذلك فان الحقيقة الانسانية تصبيع في تجردهما الاولى بمنابع رؤى مجسدة لا يمكن فصلها عن باقى المفردات الاخرى ، حيث يصبح للبصرة الوعائية للحق في مشاهدة عالم باكمله وهو يرنس الى الاكمال (هامى الشجرة .. ما انا ، ما هو العالم وما هي الشجرة .. ، ياللسنوات) ودانما ما تتسع مساحة الرؤية كلما اتسع افق الموضوع ، فالواقع دائمآ ما مطروح نفسها في حقيقتها البدائية ، عارية من كل رتوش ، يبيو ذلك واضحا في قصة ، البكاء للثالث (١٠) ، اذ تنزاح القشرة الخارجيه ، ويمكن لنا ان نلمع مكمـن الجرح ، فرغم الاجواء المحاطة بالصمت ، الا ان الفسـيج لا يلبـت ان يفصـح عن انـجار آت . فصور الموت تتكرـر ، حاملة وراءها ميراث مائل من التقاليـد والاعـراف والمواصـعـات . فهـناك تلك الـامـ التي تجلس مع وحيـتها بعد فقد الـاب ، ولا يفلـع الصـمت للـتبادل في اـخـاءـ فـدـاحـةـ الـكارـثـةـ ، حيث يـنـزـاحـ فيـ النـهاـيـةـ عنـ بـؤـسـ نـازـفـ وـحزـنـ لاـ يـنـتـهىـ .

(فجأة نشخت البنت . أخذت نسبا عميقا من الهوا . كتمته . واطلته
قصيرا .. مقطعا .. موجعا ، ثم مضت في بكاء حاد متصل) ..
علم كلبوبي :

- ومن قلب هذا المالم الوحن الملىء بالخوف والاحباط والمطاردة،
تنبت تلك الروح الشبعة بعلامات الكارثة . حيث تتشكل مجموعة
لترقائين وفقا لايقاع خاص حاول الكاتب للتاكيد على ملامحه منذ
البداية ، فهو لا يكفر عن محاولة تصوير شتى أنواع الحصار والمطاردة
للذان ما يفضيا - في أغلب الاحوال - إلى الموت . ذلك الموت القهري الذي
يهوى بالمنجل ليحمد الأرواح عنوة ، انه المالم الأثير حيث يعيش للبشر
وفق ملابسات غريبة ، ممنة في غرابتها وقوتها وعدم مقوليتها ، ولعمل
قصة مثل « فانتازيا العنف للقبع (11) » ، تعتبر نموذجا مثاليا ، اذ تكتمل
فيها محمل العناصر السابقة . والقصة تكتسى - في وقائعها - لصور مختلفة
من صور العنف الغير مبرر . والذى يهبط بقوانينه ليزرع الخوف والرعب
والضياع . وفي القصة احساس بذلك النزوع القهري مكررة للمقابل ،
حيث نرى الراوى منذ البداية موشكًا على للهاوية المددة له ملفا ، انه
يذهب إلى البازار . ويراتب بين حذرة تلك العلاقة الغريبة التي تجمع بين
الصبي الجميل وذلك المعجوز الإيطالي ، لا يتمتعب من شيء ، لكنه (ينتظر
إلى الروحة العاطلة تحور ، ويتذكر أشياء في حياته ، ويشعر برغبة عارمة
في البكاء) تم ينصرف إلى الخارج حيث تبدأ المواجهة ، ويتنامى الإيقاع
ليزداد تمردا . وصنفها لتهيا صور المطاردة . ويلتهب العنف ، وفي ضوء
للسمبات الأصفر . تظهر ثلات فتنيات صغيرات . ويكون ظهور من الماجني ،
علامة للتغيرات المفاجئة ، فعلى الفور تخرج النسور الحرية - من عند المنحنى -
تنهيا للانقضاض (النسور الحرية ، يا الله ، هناك عند المنحنى ..
النسور الحرية جيدا يا الله عند المنحنى .. كل نسر تبض بمصالبه القوية
على فتاة .. لا يلتهمها بمد ، يطرح فتاته أرضا ، ويتوسّع فتاته ضربا ..
قابضا على لمة شعرما . ويجرجمها على الأرض) وبهدوء ينتهي كل شيء
لبعود كما كان ، وينتظر الإيقاع . لكن يظل هناك دائمًا احساس
بالفاجعة يسيطر على كل شيء ، وبعد هذا الشهد للصاحب ، ينتهي
للرعب المطلق ليعود مرة أخرى . وبصورة أكثر حدة وأيلااما ، فالراوى
يحرك أن دائرة العقاب تضيق دائمًا لتحاصره في النهاية حيث لا يستطيع
الفتكاك ، وبعد قليل ، وبينما هو يمضى في سبيله ، اذ يطعن عليه فجأة
ذلك ، لقصير الأجر ، حيث يشير له بصحيفة الصباح إلى شارع جانبي
مظلم ، ولا يكون على الراوى الا ان يتمثل ، ينقاد طائما إلى حيث
أشار ، الأجر ، لكي ينتظر العقاب (سمع وقع الخطوات ، وعاش التوقع :

واحد ، اثنين ، ثلاثة ، أربعة ، خمسة ، ستة ، ويأتي القصيدة الأبيات
ويضيء بعنف وحقد وكره راهن) .

ومن خلال التأكيد على الملامح المتساوية ، يحاول الكاتب أن يزيح النقاب عن تلك لنظائر الشاذة والغريبة التي تتکاثر من حولنا ، وتختيم ساجوانها علينا . لكنه لا يلحا في ذلك إلى تلك الطريقة المباشرة - التي تعكس فيها مبتسرًا - آلياً لعلاقات الواقع . لكنه يلحا إلى مجموع العناصر الدالة ليخلق منها جوانب عالم الغريب . الذي يبدو متعمداً إلى أقصى حد . وفي قصة من أجمل قصص المجموعة « نلوة ملسونية (١٢) » تتضاعف كلها الخيوط السابقة لتصنع نسيجاً محكماً ، إذ تظل مجمل العناصر السابقة مستوعبة للمضمون العام ، فالحضار يظل قائماً . والطاردة لا يمكن لها أن تتوقف . وتظل حركة الراوى مقيدة بكل الأشياء ، التي من حوله (باللحم الحى ، والدم الساخن ، والعرق الذكر ، والعرق الأنثى) ولا تفتتا تذكر صور متعددة للموت القادم من كل صوب (ما هو ينكر في الله مالك السماوات السبع ، وملائكة الموت الذي يلم تحت جناحيه كل حى) والقصة في بنائها العام تنقسم إلى مقاطع أربعة ، تجسد في مجملها مدى حمامة الصراع وعنفه وضرارته . وتنقسم المقاطع الأربع بدورها إلى جزئين (جواب ورد - جواب ورد) فبينما تتبدى صور من التهيج في ترجيح للجواب الأول (شجر مورق . والنيل يجري بقارب تحمل العاشق والعاشقة) يأتي الرد - في الترجيح النهائي - مفعماً بجرعات المرأة الدفينة . وعذابات لا يمكن لها أن تضيع (ما هو مرة أخرى تحت طائلة المقابل لا يملك مهما حاول دفع أو إيقاف ذلك الذي داممه : هذا النسور الواقعى انه مهمان) .

ويتكرر ذلك الشعور بطرائق مختلفة . لكنه موجود دائماً . يلح بوطنه في مختلف الصور . ويساهم في تكوين كافة الإيقاعات ، لكن الرمز يسلع بقوته - أحياناً - في قصص أخرى ليعلن عن ذلك الفرح الغامض . وتلك الرغبة الدفينة في الالتقاء ، وتعكس قصة « إلى الشاطئ ، الآخر (١٣) » تجلياً لهذا التوق وتأكيدها لتلك الرغبة . فها هو الراوى يلمح منذ البداية صديقه الغائب ، فيفرح باللقاء ، (ناديته ، مبيت واقفاً ، كنت فرحاً به ، وما هو في أحضاني ببضة دائنة ، كم هو رائع صديقي هذا ؟) ويتحقق ذلك على ، بالدفء ، عبر شلالات من الصور المتلاحتة . وتنقابل ملامح الصديقين للفائز بصورة للحبوبة - تلك الحاضرة / الغائبة . والتي يمكن لنا أن نتعرف عليها رغم تلك الأستار الرقيقة المسحلية . يسأله صديقه عنها ، فلا يقول له سوى إنها .. مناك (تعرف إننى معاً . دانما ..) بهذا

القمر ، ومع ذلك تمر ، لكن دون ان تلتقت الى) رحين يكبر الرمز ليغلا ساحة المشهد ، يصبح اكتر تجسيدا وامتدادا ، حيث يزخر بالعديد من الماسس والدلالات الحية ، وتصبح الحروف (ميم ، صاد ، راء) كأنها التموجة ، التي تتكرر دائما ، لتفاجأ بانها ترتفق لتصبح موجودة في كل مكان (وشقت صدرى ، ومن البيوت المهمة المحترقة ، انتزعت قلبي ومو ينفطر ، وكانت هي منقوشة بالابر ، طالمة من البيوت المحترقة - عارية القدمي بعلها داك ، تمسك متديلا منقوشا صغيرا في كتما تمصره ، وتختبب الكف الصغيرة ارتعشة - يا لوعتي بالدم) انها هنا تتفصع عن نفسها - حالصة مبرأه - رغم كل العذابات . تنجلق كحقيقة خالية من كل زيف ، لا تكتنفها الا باطيل ، يتكلم عنها الرواى ، تتصبع الشىء في ذاته ، وكل شىء ايضا (هي امامى ، فوقى ، ورائى ، هنا ، هناك : في نبيل رائق ما اقرب شطئه ، ما ابعد شطئه) وتنتلاحق الكلمات - كأنها علامات غير هوية لرؤى محمومة ، تتوسع باتساع حجم اللوحة التي تكبر في كل اتجاه ، يبعثر فيها الرواى تصاويره ، وعباراته وكلماته ، التي تتخللها دائما نوعية الاستهلال والنهاية (ميم ، صاد ، راء) كأنها بالنسبة له التمية والرقبة ، وكل شىء يمكن ان يكون .

(الهرولمش)

- (١) بعن الطاهر عبد الله - انا وهي وزهرور العالم - هيئة الكتاب ١٩٧٧
- (٢) بلغ مجموع ما ابدعه الكاتب سبعة اعمال ، خمس مجموعات قصصية ورواياتان، وقد نُم جمجمها في مجلد واحد عن دار المستقبل العربي - القاهرة ١٩٨٤
- (٣) نحو نسخة من جديدة ، مقابل للكاتب - مجلة الاقلام - ديسمبر ١٩٨٢ ص ١٢٢
- (٤) محمد كتسيك - علامات التعديل في القصة المصرية القصيرة - البيان في سبتمبر ١٩٨٤
- (٥) فاروق عبد القادر - مدراس الفكر المعاصر ، المدد الرابع لكتسوية ١٩٧٨
- (٦) انظر د. شاكر عبد الحميد - الواقع ووعي الشخصيات في القصة المصرية الاصيرية ، مجلة فكر - العدد الثامن - ديسمبر ١٩٨٥
- (٧) بعن الطاهر عبد الله - المجموعة الكلمة - قصة نيوس ص ١٦٦
- (٨) المصدر السابق - انشودة الطراد والخط من ١٥٧
- (٩) نسمة - قصة الشجرة - ص ١٥٣
- (١٠) السليق - قصة « البكاء الثالث » من ١٥٩
- (١١) المصدر السابق - فانتازيا المتف القبيع من ١٦٢
- (١٢) نسمة - ثلاثة ماسونيه ، ص ١٦١
- (١٣) نسمة - الى الشليل الآخر ، من ١٦٥

حوار مع المفكر النفرمي محمود أمين العالم

« خرجمت من المثاليسة الى المادية
ومن التكليسة الى الجدلية »

اجراء : حمزة سالم

حينما كُلِّفْتني « أدب ونقد » باجراء، حوار حول النقد والأدب مع الاستاذ محمود أمين العالم ، لقى هذا التكليف موئِّعَيَا في نفسي ، لأسباب عديدة .

منها ان الاستاذ العالم قيمة فكرية مصرية وعربية كبيرة ، يصعب الحوار معها مناسبة لأنها ، عقل وروح امكانية شابة مثله .

ومنها ان الاستاذ العالم لم يتفق له ، منذ عودته لمصر ، ان قدم رؤاه الأخيرة في النقد والأدب بشكل متكامل مكتوب وم Moreno ، اذا استثنينا مقدمته الهمامة لكتابه « ثلاثة الرفض والهزيمة » - يتجاوز مساهماته في النحوات الأدبية بالتعليق النقدي . وخاصة ان اغلب ما كتبه الاستاذ العالم من نظارات نقدية وجمالية كان ينشر في مجلات ومنابر بعضها لا يدخل مصر ، وببعضها الآخر يدخل بشكل ضئيل ، حتى أصبحت الحاجة ملحة ، في السنوات الأخيرة هذه ، الى الاصفاف ، الى حديث وافت من عقل الرجل .

ومنها ان الاستاذ العالم من اكثر المحبسين الصادقين لتجربة الأدب الشاب الجديد في مصر ، والراغبين في التعرف الحار عليها والاقتراب الحبيم منها . ومن هنا فان الحوار معه يصبح تطلبها ضروريا لجبريل الشباب المبدعين من الأدباء ، والشعراء ، الجدد .

على ان السبب الاخر - بعد كل ذلك - هو انى وجدت في اجرا، هذا الحوار فرصة اهديت لى لاصلاح ما افسده « طول لسانى » من قبل مع الاستاذ العالم ، حينما « قوله » نصا لم يقله بالضبط ، في مجال الحديث عن بروز الاتجاه « الايديولوجي » في النقد المصرى بالخمسينيات والستينيات ، وذلك في حوار مجلة « الكرمل » الفلسطينية مع الشاعر، الشبيان المصريين ،

وعلى الرغم من ان جوهر فكرتى في ذلك الموضع كان - الى حد ما - مسيحا ، فان صياغتها الحادة ، التي نسبت اليه مقوله محددة (اوضح هو في مقال « بالاهمى » انه لم يقلها بنصها تحديدا) كانت ، على الاقل ، فربا من مبالغة اللياقة في التحاور مع آباءنا المفكرين .

ولهذا ، فسوف يكون من جوانب هذا الحوار استجلاء هذه المسألة بدقة ووضوح ، حتى نتبين حقيقة ما قاله الرجل وما يقوله ، دون تطاول عليه ولا افتراض .

الحوار مع العالم ، في كل الاحوال ، فرصة كبيرة ، لابد ان نقتصرها خير المتنام .

ولهذا ، فسوف اختر للقارىء ، مقدما ، عن طول الحوار وتشعبه . ذلك ان اهمية القضايا التي يثيرها التحدث الى العالم وضرورتها ، تتوجب الاصفاف ، الجيد لهذا الصوت المكتنز بالخبرة والفكر الحر ، في اهاب من دماثة القلب وشجاعة المقتل .

الثابت والمتغير : نظرة مقارنة

* استاذ محمود ، اعتقد انه من انماط ان بدا حوارنا في النقد والادب بتقدمه - ولو عاجلة - حول الثقافة المصرية بمامة ، وثقافة المقدود الثلاثة الاحيره مخاصة .

ان هذه التقدمات العامة ستشكل اطارا ضروريا نلتقي من خلاله اراءك ، النقدية والأدبية في سياق فكري ثقافي اشمل .

ومن هنا ، فارجو ان تمعن لنا المساحة ، مقارنة ، عامة حول الثقافة المصرية بين المقدود الثلاثة : السبعينيات ، والستينيات ، والثمانينيات .

ما من المشتركات والفارق في الواقع الثقافي لكل عقد ، وبخاصة من الناحية الادبية والابداعية ؟

كيف نضع ايجيينا على « الثابت والمتغير » في تحولات ثقافة وابداع هذه المفهود للثلاثة ؟

* اظن انه ينبغي ان نحدد - في البداية - ما المقصود بالثقافة . فالثقافة - كما نعرف - حزء من الايديولوجية العامة للمجتمع . كما نعرف ان الايديولوجية مجتمع من المجتمعات ليست واحدة . فهناك الايديولوجية التي تعبّر عن الطبقة - او تحالف الطبقات - السائدة . وهناك الايديولوجية التي تعبّر عن الطبقات المسودة ، التي تسعى ، هي الاخرى للسبادة . وتصارع الايديولوجية السائدة من أجل هذا الهدف .

على انه سيظل تبسيطا مخلا ان نختصر الحركة الايديولوجية في مجتمع - مثل مجتمعنا - الى مجرد ثقافتين : سائدة ومسودة ، اذ ان هناك داخل هذا التعميم الراسخ احلالات ونمايزات وصراعات عديدة ، حتى في داخل ثقافة الطبقات المسودة .

حيثنا عن ثقافة سائدة وثقافة مسودة هو - اذن - من قبيل الرؤية للتخطيطية العامة ، التي لا ينبغي ان تغفل ما في داخل كل ظاهرة من تمايز وتتنوع وتبالين .

هذا من ناحية .

ومن ناحية أخرى ، فبالمكان - فيما ارى - ان خروج مقوله « الثابت والمتغير » من حمودنا الثاني المنشاد . ذلك ان هناك « ثابت » ، هو « متغير » ، من حيث انه ثابت ، وان هناك « متغيرا » هو « ثابت » ، من حيث انه متغير ، في آن .

ان بعض ثوابت المستويات ، مثلا ، لم تكن سوى ثابت متغير ، تتغير دلالاتها ووظيفتها في المرحلة الاخيرة . وما قد نراه حاليا من متغيرات ، يعتمد بذوره فيما سبق . بحيث يمكننا ان نصفه بنوع من « الثبات » .

على انا لو تأمننا الامر قليلا ، سنجد أن ثقافة المستويات اتسمت بدلاله عامه مرتبطه - على الاقل - بالبنية العامة التي كان المجتمع المصري يتحرك في اطارها في ذلك الوقت : كان التوجه البارز هو للتوجه المعادى للاستعمار والرحمة العربية . والمعادى - ولو بدرجة محدودة - لقوى التخلف والاستغلال . كان توجهها تصنيعيا ، وللرؤية تنحى للعلمانية والطمية . كان توجهها نحو الفكر التخطيطي ، وغيره وغيره من توجهات .

كان ذلك كله هو توجه البنيّة العامّة للمجتمع المصري في السبعينات ، على الرغم مما كان يشوبه من « فكر قومي » ، كان ينقصه النظر العلمي . على كثرة حديثه عن العلم . وانا هنا افرق بين « الفكر القومي » ، وبين « الحركة القومية » .

الحركة القومية التي تسعى للتحرير والتقدم الاجتماعي والوحدة العربيّة ، هي - في رأيي - مختلفة عن الفكر القومي الذي يعرقل الحركة القومية . بما يشوبه من النظر إلى التضييق القومي بمفهوم اقرب إلى العاطفية والانفعالية ، وبتصور ثبوتي سلفي - احياناً - يغفل رؤية تفاصيل الواقع والفرقـات الاجتماعية .

هذه الرؤية القومية (بمفهوم الفكر القومي) ، لا بمفهوم الحركة القومية) شابت ، اذن ، الثقافة المصرية . الرسمية خاصة . على الرغم من الطابع العام المعادى للاستعمار والمرتبط بالحركة القومية في اطارها التقديمى . وكان ذلك ، في الواقع . يحد من التجنـير الاجتماعي في الفكر والثقافة وفي التوجهات الاساسية . وكان يلقى بظله على الصراعـات والتناقضـات التي تتحرـك داخل البنـية الثقـافية لنـورة بولـيز . في السـبعـينـات . وتتجـسد في الصراعـات الكـبـيرـة بين تـبارـات عـدـيدـة : لـلـنـاـخـرـ ، مـثـلاـ ، الحديث عن اشتـراكـية عـربـية ام طـريق عـربـي لـلـاشـتـراكـية ، وـ الحديث عن وـحدـة عـربـية شاملـة ام تـتحقق بـمراـحل تـراـمـيـ الخـصـائـص الـمحـليـة لكل بلد عـربـي . وـ الحديث عن العلاقة بين الثـورـة الاشتـراكـية وـالـثـورـة القـومـية الـوطـنـية .

كل ذلك كان يعمـل داخل البنـية السياسيـة - الثقـافية الرسمـية . وعلى الجانب الآخر كان هناك المجتمع نفسه . في المجتمع كان هناك نوعـان من الاختلاف عن السلطة الرسمـية :

الاول هو الاتجـاه الرـجمـي المعـادـى للصـيـمة القـومـية التقـدمـية العلمـية (الى حد ما) . والـعادـية للرأـسـمالـية . هذا الاتجـاه كان يـؤمن بالـتنـمية الرـأسـمالـية وبالـتحـالـف مع الاستـعمـار وبـمنـاضـة التـحـالـف مع القـوى الثـورـية . وكان بـخارـ تنـفسـ او سـخـونـة - ثـقـافـة هذا الـاتـجـاه يصلـى لـلـسلـطـة نـفـسـها مـتجـسـدا او كـامـنا في هذا المـوـقـع او ذـاك من مؤـسـسـات وـاجـهزـة .

الـثانـي : هو اـتجـاه القـوى الـديمقـراـطـية الـاـكـثـر تـجـنـيرـا وـتعـيـقا وـرادـيكـالـية من الفلـسـفة الرـسمـية . وكان الـصراعـ بين هذه القـوى وـبيـنـ

للسُّلْطَةِ كثِيرًا مَا يُعبِرُ عَنْ نَفْسِهِ تَعْبِيراتٍ أدُبِّيَّةً : لَعْلَنَا نَذَكِرُ وَقْفَ مُسْرِحِيَّةِ
الْعَرَضِ الْجَالِجيِّ لِيَخَائِيلِ رُوْمَانِ . وَمَصَادِرَةِ تِلْكَ الرَّاِنْحَةِ لِصُنْعِ اللَّهِ إِبْرَاهِيمِ .
وَغَيْرَهَا مِنْ مَصَادِرَاتِ وَمُضَمَّنَ .

عَلَى أَنْ مَا ارِيدُ أَنْ افُولَهُ بِالتَّحْدِيدِ . أَنَّهُ بِالرَّاغِمِ مِنْ كُلِّ هَذِهِ الْمَصَادِرَاتِ
وَالْمَصَاحِفَاتِ (وَكَانَ بَعْضُهَا وَأَضْحَا خَنِيفًا) فَإِنَّ الْحَقِيقَةَ الْأَوْسَعَ مِنْ أَنْ
هَذِهِ الْكِتَابَاتِ أَوْ التِّيَارَاتِ النَّقَابِيَّةِ الَّتِي كَانَتْ تَتَمَارِضُ مَعَ السُّلْطَةِ
النَّقَابِيَّةِ (وَالْسِّيَاسِيَّةِ) الرَّسْمِيَّةِ إِنَّمَا كَانَتْ تَتَحَرَّكُ فِي الْإِطَارِ الْعَامِ النَّقَابِيِّ
السَّانِدِ فِي الْجَمَعَةِ فِي ذَلِكَ الْوَقْتِ اِتِّجَاهُ النَّقَافَةِ الْمَعَادِيَّةِ لِلْاستِعْمَارِ وَالْتَّخَلُّفِ .
الْمَسَاعِيَّةِ إِلَى التَّقْدِيمِ . عَلَى الرَّاغِمِ مِنْ اختِلَافِ الْمَنَاجِعِ وَالْأَسَالِيبِ . حِيثُ
• الرَّسْمِيَّةِ ، اَفْلَى دِيمُقْرَاطِيَّةِ وَرَادِيْكَالِيَّةِ مِنَ الْاِتِّجَاهِ التَّقْدِيمِيِّ الدَّاعِيِّ لِزِيدٍ
مِنْ تَجْذِيرِ الْدِيمُقْرَاطِيَّةِ . سِيَاسِيَّاً وَاجْتِمَاعِيًّا .

كَانَ الْأَرْضِيَّةِ الْأَعْمَمُ لِلظَّاهِرَةِ وَاحِدَةً . حِيثُ الْفَلَبَةُ - سَوَاءَ فِي الْجَانِبِ
الرَّسْمِيِّ أَوْ فِي الْجَانِبِ الرَّادِيْكَالِيِّ - كَانَتْ لِلنَّقَافَةِ الْوَطَنِيَّةِ التَّدَعُّبِيَّةِ الْمَعَادِيَّةِ
لِلْاستِعْمَارِ وَالصَّهِيُونِيَّةِ وَالرَّجْمِيَّةِ .

هَذِهِ هِيَ الْسَّمَةُ الْأَسَاسِيَّةُ الَّتِي كَانَتْ تَتَمَيَّزُ بِهَا نَقَافَةُ السِّتِينِيَّاتِ .
وَفِي اِعْتِقَادِيِّ أَنَّ هَذِهِ السَّمَةَ قَدْ سَاعَتْ عَلَى اِبْرَازِ وَنَضْرَوجِ الْابْدَاعِ :
فِي السِّينِيَّمَا ، وَالْمَسْرُحِ ، وَالبَشَّرِ ، وَالْقَصَّةِ ، وَالرَّوَايَةِ . وَغَيْرَ ذَلِكَ مِنْ مَجاَلَاتِ
الْأَدَبِ وَالْفَنُونِ .

وَالغَرِيبُ أَنَّ صُورَ الْابْدَاعِ فِي ذَلِكَ الْوَقْتِ كَانَتْ - بِسَبِبِ ذَلِكَ الطَّابِعِ
الْوَطَنِيِّ الْدِيمُقْرَاطِيِّ ، النِّسْبِيِّ ، لِلنَّقَافَةِ الْمَصْرِيَّةِ - تَمْتَلَى، بِانْتِقَادِ السُّلْطَةِ ،
عَلَى الرَّاغِمِ مِنْ كَوْنِ هَذِهِ الصُّورُ مِنَ الْابْدَاعِ جَزْءًا مِنْ تِلْكَ النَّقَافَةِ الرَّسْمِيَّةِ ،
فِي النَّهايَةِ . (وَلَعْلَنَا فِي غَنِّيٍّ عَنْ ضَرِبِ الْأَمْثَلَةِ الْعَدِيدَةِ) . لَكِنَّهُ كَانَ نَقْدَا
فِي دَاخِلِ نَطَارِ الْأَيْدِيُولُوْجِيَّةِ الْعَامَّةِ الْمَعَادِيَّةِ لِلْاستِعْمَارِ الْمَسَاعِيَّةِ إِلَى التَّقْدِيمِ .

نَجْدُ الْاِشْتِبَاكِ النَّقَافِيِّ

اِذَا اِنْتَقَلْنَا إِلَى السِّبْعِينِيَّاتِ سَنَجِدُ عَكْسَ مَا تَعْدُمُ .

نَجْدُ النَّقَافَةِ وَالْأَيْدِيُولُوْجِيَّةِ السَّانِدَةِ مَرْتَبَةً بِالْطَّبِيقَةِ السَّانِدَةِ
وَبِتَوْجِهِاتِهَا السِّيَاسِيَّةِ وَالْوَطَنِيَّةِ وَالْاِجْتِمَاعِيَّةِ . اَيْ : مَرْتَبَةً بِتَوْجِهِ
الْاِنْفَتَاحِ الْاِقْتَصَادِيِّ ، وَبِالْتَّحَالُفِ مَعَ الْإِمْپِرِيَالِيَّةِ الْعَالَمِيَّةِ وَخَاصَّةً الْأَمْرِيْكِيَّةِ ،
وَبِالْتَّصَالُعِ مَعَ اَعْدَى اَعْدَاءِ اَمْتَنَا . الصَّهِيُونِيَّةِ . وَنَجْدُ ضَرِبُ كُلِّ - او
مُعْظَمِ - الْاِسَامِ الرَّئِيْسِ الْمُنْجَزَاتِ ذَلِكَ الطَّابِعِ الْمَعَادِيِّ لِلْاستِعْمَارِ ،

المقطلع للتقدم الاقتصادي والاجتماعي . ونجد محاولة احلال لكل للقوى والتأثيرات الاجنبية - عبر بوابة الانفتاح - في مجتمعنا ، لنفقد للهامش الواسع من الاستقلال الذي حققته مرحلة السبعينات .

تنعكس كل هذه التوجهات على الادب الرسمي والثقافة الرسمية . لتصبح ثقافة تغيب الحقائق التاريخية والواقعية . ثقافة تصفيه المفاهيم المعادية للاستعمار عبر تزييف حقيقة مفاهيم السلام التي كانت سائدة قبلها ، وعبر تزييف حقيقة الصهيونية (حيث تحول اسرائيل إلى مجرد جارة) وحقيقة الاستعمار (حيث تحول أمريكا إلى مجرد دولة كبيرة) .

لابد ، لذن ، في هذا التوجه من محاولة اعادة تشكيل و咪كلة البنية الايديولوجية والثقافية في المجتمع بما يتفق مع سياسة الاندماج في المشروع الأمريكي الصهيوني في المنطقة .

ومكذا كرست الثقافة والاعلام والتليفزيون والصحافة لهذه التوجهات الجديدة ، مع ما صاحب ذلك من رواج بعض التيارات السلفية ذات الطابع الديني ، التي تغذتها السلطة وتمولها باسال وتدعمها بالمساير الادارية والتنظيمية والثقافية . لضرب التيارات الفكرية للراديكالية ، التي انتقلت - بدورها - من لقائها بالسلطة ذلك ، ، اللئانه - المعارض ، - ان صحت العبارة - الذي كان متتحققا في السبعينات . لتصبح العلاقة علاقة تعارض واضح .

هذه العلاقة الجديدة ، للتعارض ، جعلت ثقافة مرحلة السبعينات والثمانينات متميزة تميذا شديدا ، اذ حدث نوع من « للبلورة » والاستقطاب والتبابين عن ثقافة السلطة . لتصبح هناك بوضوح لا اشتباك فيه : ثقافة وطنية ديمقراطية تقدمية ، وثقافة للسلطة التي تسعى الى اعادة انتاج ايديولوجية ذات طابع رجعي . تعيد - بدورها - انتاج البنية الاقتصادية الاجتماعية السياسية .

ثقافة تمثل الركيزة العقلية للبنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية المطلوبة .

مكذا انتقلت الثقافة المعادية للاستعمار ، للديمقراطية ، للراديكالية الى قاع بنية المجتمع ، وانفصلت عن الاطار الثقافي والايديولوجي للسلطة الرسمية .

قد نعم ، فض الاشتباك الثقافى - الفكرى ، ، لتصبىع التمامه للنفدمب ، عن نفقة ، المعارضه ، بوضوح وتحدد . بل ان هذه "العنفه" - وبنية عرضها "الجديد المفارق لا المدمج - قد تجذرت وتعتمفت في مذين انعدم" - . بعيت و"الممانعيات" - عن ذي قيل .

رسد خرد عد تقدیر اشکالا عدیده مختلعة

بعضها أخذ سُكّل جهاره العدا، للتفافه الترميمية . بعضها اكتفى بموافقة أقرب إلى الحيادية . والحيادية صيغة من صور حيل الاختلاف ، السلبي . بعضها سطع بعيداً عن الواقع . بعضها حاول أن يعبر عن تجذره لا باختلافه المكرر . لـ - كذلك - باختلافه التعبيري في اسانيد وأدوات التعبير . معنيراً أن هذا الاختلاف في الاساليب التعبيرية هو شكل ارتقى من المكابح تدرس وتحتاج .

ومن سمات ذلك في المسمى . مثلاً . من خلال حدة التصوير . وحدة رؤية الأدب . وفي الرواية . مثلاً . من خلال رؤية أكثر عدداً . وتعبير صياغي أكثر دقة وأكثر مقدرة على تصوير عمق الرواية والحس التعبير عن المسمى به تعبيره .

المحنة ومكانتها وتحريبه التعبير عنها . جعل عملية الكتابة الفنية
ذاتم ، بحد السکن . كما يقولون .

أيديولوجيا تغطية الانهيار

* الجزء الاخير من تحليلك السابق يعني انه مستشر بوضم وتطور الثقافة الوطنية الديموماطبة . وعندناك تكون مد المتنى "لى سؤالنا التالي ، الذى يستفسر عن حقيقة الدعوه الصارحة فى سمائنا المصرية (والعربية) حول ازمة ، الثقافة العربية .

فهل ثمة أزمة ، حقا ، في الثقافة العربية ؟ وأين مواطنها بالتحديد : ملء هو في الثقافة الوطنية الديمقراطية أم في الثقافة الرسمية ؟

بصيغة أخرى ، اسمع لي أن أعيد الديك للسؤال الذي عنونت
به أحدي دراساتك : أزمة ثقافة أم أزمة حكم ؟

* لا شك في أن هناك أزمة ثقافة ، لكنها أزمة ثقافة رسمية . ففي
تقديرى ، إن كل الأنظمة والحكومات العربية ، وفي مصر خاصة ، قد
فقدت مصداقيتها أمام الجماهير ، اي فقدت قدرتها على ان تحقق المثل
العليا للثورة العربية ، وصارت تكرس وتعيد انتاج الأزمة الاجتماعية
البنيوية في مجتمعاتها : أزمة الانتاج ، أزمة التصنيع ، أزمة التنمية ،
أزمة الديمقراطية ، أزمة التقدم

وبنا ، على ذلك فقد فقدت مصداقيتها كقيادة وسلطة حكم
للخروج من هذه الأزمات . ولبيس ذلك راجعا إلى « عجزها » عن انجاز
هذه المثل - كما يزوج البعض ، بحسن نية او بسوء نية - بل راجع الى
عدم الرغبة في الخروج من هذه الأزمة .

القول « بعجز » الأنظمة هو - في حقيقته - دفاع عنها ، لأنه يعبر
أنها راغبة في تحطيم الأزمة لكنها غير قادرة على ذلك .

الحقيقة أنها غير راغبة ، لأن وضع « الأزمة » ، أنساب لها تماما .

بل إن الأزمة نفسها قد خفت أثرا ، لبعض الفئات :
فيفضل الأزمة تتحقق فئات فنية ، وتتحقق ثروات .

وبفضل الأزمة ما تزال هذه الأنظمة نفسها باقية .

ذلك أن الخروج من الأزمة يعني - بالضرورة - أن نحقق تنمية عاجلة
وان نقييم اقتصادا مخططا . اذن ، فإن الخروج من الأزمة سيكون على
حساب القطاعات الرأسمالية ، التي أصبحت تهيمن على البنية السياسية
والاقتصادية . لكن حينما نضرب التخطيط الاقتصادي ونضرب القطاع
العام ونقيم المجتمع على أساس قوانين السوق الرأسمالي ، ستستفيد هذه
القطاعات وتتنعمق الأزمة في آن .

ولهذا فهي ليست أزمة « عجز » عن الخروج من الأزمة . هي أزمة
لأنظمة غير مؤهلة ، لا بنوایاها ولا بمصالحها ، للخروج من هذه الأزمة .

على أن هذه الأنظمة تسعى إلى أخفا ، فقدتها لصدقيتها بالاستلزام
الإيديولوجي :

فتارة تبرز الإيديولوجية القومية وتنكر الحديث عن أمة واحدة ذات
رسالة خالدة .

وتارة تفرق في الحديث عن تميزات وخصوصيات الحضارة العربية المتردة ، وعن استقلالها الذاتي وهيئتنا التاريخية في مقابل الغرب ، بينما دعاة هذا الحديث المكرر غارقون حتى آذانهم في التكثيف والاستهلاك للغربيين .

وتارة بالحديث عن تفرد حضارى اقليمى ، شوفينى .
هذه من ايديولوجيا انعدام المصداقية .

ولهذه الايديولوجيا كتابها ودعاتها ومنظروها ، الذين يحاولون تقديم ايديولوجيا ثقافية في مختلف المجالات : سوا ، في الادب والفن او في الثقافة او في الفكر الاجتماعي والسياسي .

منظومة من المفاهيم تتسع لتفطية انعدام المصداقية .

في هذا الفطا ، تلعب الابواق دوراً حاسماً ، فيزداد الاهتمام بالصحافة والاعلام . ولنتأمل كم الملايين الذي ينفق على الاعلام في البلاد العربية ، سوا ، داخل هذه البلاد ، او عبر ابوابها خارج حدودها الجغرافية .

التوجه في كل هذه الاغطية الايديولوجية هو : ادخال الناس في تغريب شامل وغربة فكرية ، وتكوينه وعي زائف ، وتقديم بدائل : بدائل وعي ومعرفة وابداع وفکر وفن .

على انها ، في الحقيقة ، بدائل مزيفة وسقيمة ووهمية : فمن كاتبهم النابع ؟ ومن قصاصهم النابع ؟ ومن مفكرهم المكين ؟ ومن مبدعهم المرموق ؟ لا احد . عدا بعض الكتابات - في احسن الاحوال - التي لا يخرج عن البوج الذاتي ، الذي لا يبصر قوانين حركة الواقع الصحيحة ، ليعبر عنها بشمول الرؤية وعمق البصيرة المدركة .

وهكذا نجد ان الثقافة المبررة عن ايديولوجية السلطة المسائدة ثقافة فاشلة وزائفة ، وعجزة عن ان تفطر - حتى - سوءات هذه الانظمة التي فقدت مصداقية حكمها لشعوبها .

الوصف والجدل

* نصل الآن الى قضية النقد .

وأنت علم على النقد التقديمي المصري والعربي . فهل
تشرح لنا ما من أسس النظر الماركسي الى الظاهرة الابدية ؟

أنس النظر الماركسي الى الظاهرة الأدبية ، هي نفسها أنس النظر الماركسي لآية طاهرة ، مع الاعتداد بالفوارق بين الفواهر المتنوعة .

ان آية ظاهرة لها قوانينها الخاصة . وقوانين آية ظاهرة ، في نفس الوقت ، ليست حركة ثابتة ، بل عن عوامل منحرفة ، لأن كل ظاهرة هي متحركة .

ويرجع ذلك الى أن آية ظاهرة ليست معزلة عن اطارها الجغرافي والتاريخي ، الافقى والعمودى . كل ظاهرة لها علاقاتها المرتبطة : فلها ، اولا ، كيانها الذاتى . ولها . ثانيا ، رغم ذاتية تكوينها ومقوماتها الداخلية . علاقاتها الافقية وعلاقاتها العمودية .

وهكذا ، فإن ادراك الظاهرة ينبغي أن يتم في هذا النحو : من حيث هي هي ، ومن حيث أنها ليست غيرها . ومن حيث أنها في علاقة مع غيرها . بدون هذا النحو لا يمكن ، في اعتقادى ، ادراك ظاهرة الظاهرة علميا .

ولهذا فائنى أعتبر ان الماركسية هي العلم ، وبالذات هي علم « المحسوس » العينى ، لا علم المجرد . على ان ذلك النحو من ادراك الظاهرة سوف يجعلك تكتشف المجرد في - او عبر - العينى ، حيث انك ترى الى الشىء في ذاته ، وفي ما هو ليس بذاته . وفي علاقته بغيره .

الظاهرة ، اذن ، ليست ثابتة سكونية ، بل عائقية متحركة .

هذا هو في رأىي النهج العلمي السليم لادراك الظاهر بعامة ، ولادراك الظاهرة الأدبية وخاصة .

ان تكتشف الظاهرة بقوانين وبعناصر الظاهرة ، لا أن تفرض عليها من « خارج » معيارا ومقاييسا . لأن مثل هذا الغرض يجافي الفكر المادى الجدلى .

ان معنى مادية الفكر هو الاعتداد بقوانين الظاهرة الذاتية ، لا أكثر ولا أقل ، اي الاعتداد باستقلال الظاهرة (النسبى) . وهو الاعتداد بأن هناك ظاهرة مستقلة عن وعي الإنسان ولها قوانينها الخاصة ، ولهذا فان الذين يفرضون على الفكر مقاييس معينة ، من خارجه - حتى باسم الماركسية - هم متاليون ، لأن جوهر المثالية هي القبول بأن الفكر سابق على الماده .

البعض يرون « العلم » بشكل « وصفى » ، غالباً - عندهم - هو أن تصنف التصارييس الخارجية للنى، أو الظاهرة . وهذا ، في الحقيقة ، ليس بعلم ، لأنه يرى العلم في لحظة سكونية وصفية ، ناسياً علاقاته المقاولة المتركة .

ومن هنا ، فانني ارى ان النظرة العلمية للادب والفن هي النظرة الجدلية ، التي تتنظر الى الفن والأدب مستلهمة المنهج الماركسي ، الذي هو - في حقيقة الأمر - مرادف للمنهج العلمي :

النظر الى الظاهرة في بعدها الذاتي ، في بعدها العائلي ، في بعدها التاريخي . وبالطبع ، فلن أدوات المنهج تختلف باختلاف الظواهر ، فمثلاً هناك ذاتيات وخصوصيات للظواهر ، فهناك - كذلك - ذاتيات وخصوصيات فيتناول هذه الظواهر معرفياً .

وبالطبع ، فنحن لا يمكن ان نطبق هذا المنهج العلمي بشكل حرفي على جسم انساني ، مثلاً نطيته - بالضبط - على قصيدة ، او على قصة حب . ذلك ان لكل موضوع وسائله ، على الرغم من المباديء العامة للمنهج كمنطلق . واذا كان لكل موضوع وسائله ، فاننا بذلك ننتقل من المنهج الى الوسائل الاجرائية لتحقيق المنهج وممارسته الممدوحة .

وهذا المنهج (الذي أميل الى تسميته : المنهج الجدل) يتميز - بهذه الرؤية المقاولة للظواهر - عن المناهج الاخرى (الوصفية ، او التحليلية ، او البنوية ، او البيئية الاجتماعية الجزئية) برؤيته للظاهرة في ذاتيتها وحركتها الداخلية ، وفي علاقتها ، وفي تاريخيتها بين الظواهر .

هذه هي الرؤية التي اراها صحيحة ، لأنها متكاملة ومتحركة .

(كنت) « شكلياً »

* انت تحدثت عن العناصر الثلاثة المترابطة في ادراك الظاهرة (الادبية كمثال) : ادراك ظاهرة في ذاتها ، ادراك ظاهرة في علاقتها ، ادراك ظاهرة في تاريخيتها .

هل يمكن ان نرصد ان هناك اتجاهات يقديمه احد بوحد من هذه العناصر دون العناصر الالى الآخرين . فنتم التركيز - مثلاً - على « الظاهرة في علاقتها ، الاجتماعية والسياسية ، على حساب كل من بعد ، فاتحه ، وبعد ، تاريخيتها ، او على العكس :

* لنظر نظرية تاريخية ونسبية *

في تقديري أن هذه الرؤية الجدلية قد بدأت منذ وقت مبكر ، وان لم تتكامل بعد بشكل بارز . على انه كانت هناك محاولات ارهاسية مع بذور الفكر العلمي الجنينية القادمة مع فرح انطون وشيل شمبل في بدايات القرن العشرين .

وسنجد بعض هذا المنهج في كثير من عمل طه حسين في الادب وخارج الادب (ولعلنا نذكر الرؤية الموضعية والموضوعية والتاريخية التي صدرت عنها كتب مثل : على وبنوه ، والفتنة الكبرى) . وكذلك نجد بمضه عند العقاد (ولعلنا نذكر كتابه الهام : شعرا ، مصر وبنياتهم في الجبيل الماضي ، وان شابه ان فهم البنية عنده كان فهما ضيقا) .

وإذا تابعنا الظواهر في تطورها ، سنجد انها كانت تتلامي وتنتطور بتطور الواقع الثقافي والاجتماعي ، على الرغم من حقيقة ان هذه الرؤية الجدلية - على بساطتها الشديدة - كانت شديدة الصعوبة في ممارستها ، التي ترتبط - بدورها - بتطور الواقع الثقافي والاجتماعي .

ولقد شهدت حركة الفكر النقدي نموا ملحوظا في مصر حينما تم الخروج من الرؤية البلاغية اللغوية الجزئية والموضعية الى الرؤية الأفسع والارحب (مدرسة الديوان ، وما اتسمت به بعض كتابات العقاد من حس اجتماعي وان كان محدودا ، لكنه يرتبط في نفس الوقت بحس بلاغي موظف) .

في مرحلة الخمسينات ، التي ازدهر فيها الاخذ بالجانب الایديولوجي الذي يشير اليه سؤالك ، سنجد كثيرا من المحاولات شبه المتكاملة ، التي نرى الرؤية الموضعية مع الرؤية الموضوعية مع الرؤية التاريخية . على ان هذه المحاولات قد غلب عليها - في بعض الاحيان - جانب دون جانب . وكان الجانب الغالب هو الجانب الاجتماعي ، بحيث انه كان من النادر ان تجد تقلب الجانب الوصفي ، على الرغم من اننى اتهمت مرة باننى « شكلى » .

صدرت ، آنذاك ، مجموعة تصصية لكتبة متعددة من التخصصين ، كتب لها الدكتور طه حسين مقدمتها . وكتبت انا تعليقا على الكتاب والمقدمة ، نوحت فيه الى ضرورة الانتباه الى الصياغات الفنية للقصص ، فاتهمنى البعض باننى شكلى ! وكشفت عن ان الادباء، التقديرين هم الذين

يحسنون الصياغة الفنية اكثر من الادبا، غير التقدميين . ويبثب ذلك ان الأديب التقدمي هو الذى يتعق علاقته بالواقع ، ويدرك قوانين واقعه ، مما ينعكس على ابداعه لينتتج فنا جيد الصياغة الفنية .

طبعا ، من المحتمل ان ينعكس ذلك في صورة خطابية مباشرة ، لكن الفنان الحق هو الذى ينعكس عنده هذا الارراك بصورة تعمق الرؤية والصياغة الفنية مما .

ويحضرني ، في هذا السياق ، بنائي . « ما مان » الذى قال : أنا لدركت العالم من خلال ادبى .

اردت لن اقول ان الدراسة الجدلية في الادب ابعد ما تكون عن الانهاك بلجومية البحثة . ربما تميل الى الجانب الاجتماعي عن الجانب الوصفي اداخلي ، والى بعد الوطنى - القيمى - الايديولوجي ، لكنه ليس معنى هذا الميل ان نقدناها - كما قال د. مندور ذات يوم - « نقد ايديولوجي » . فانا ارى ان كل نقد ، على اي حل ، فيه جانب ايديولوجي .

النقد كان معركة سياسية

* هل تعطينا شيئا من التفصيل عن الظروف والمحاولات (ثقافيا / سياسيا) التي ساعدت على نمو اتحادات تنظيم الجانب الاجتماعي / السياسى على النقد الادبي في ذلك الحين ؟

* الواقع ان الخمسينات ، كانت مرحلة من مراحل تطور النقد التهجي . والوصول الى درجة مرضية من النقد التهجي العلمي ليست ، كما قلت واقول ، مسألة سهلة . أنها طريق تطور طويل .

على ان سيادة او غلبة هذا الجانب الاجتماعي كانت - في رأيه - ترجع الى امررين كبارين ، بينهما تفاصيل كثيرة .

الأمر الأول ، هو ان عالم الخمسينات والستينات - ومصر بالذات - كان عالما يغلى بالقضايا الاجتماعية والسياسية المتفجرة . مما كان يسبب طغيانا لهذه الجوانب على معالجة مسائل الفنون والأداب .

الأمر الثاني ، هو ان أدوات اكتشاف البنية الداخلية في الادب لم تكن قد تطورت بعد تطورها المحوظ الراهن .

وعلى الرغم من هذين الامرین فاننى اذكر اننى كتبت في السنتين
مجموعة مقالات حول البنية كمنهج نقدی . انتقدت ما فيها من وجہ
وصفیة . لكننى حمّلت لها ما تقدمه من ادوات للفحص الوصفی ، داعیا
الى الاستفادة من هذه الادوات ، كمنجز كبير ، شریطة الا نتوقف عندها
ونستترق .

كما اذكر اننى حاولت في مقدمة كتابی « المعمار الفنی عند نجيب
محفوظ » ان اقدم کیفیات درس الصورة الادبیة ، وكیفیات تحديد وفحص
الشكل والصیاغات .

واذکر اننا استخدمنا في كتاب « في الثقافة المصرية » - عبد العظیم
انیس وانا - تعبیر « الصیاغة » ، وعرفناها باعتبارها « البنية الداخلية
في العمل الفنی ، کعملية متحركة » ، وبهذا فهمناها على أساس كونها بنیة ،
ولكنها ليست بنیة وصفیة ثابتة ، بل بنیة تاريخیة متحركة لبنا ، العمل
الفنی كله لتحويله من « موضوع » الى « مضمون » .

كثا نقول ذلك ، بصورة عامّة ، لكن الادوات الاجرائیة لتحديد
وکشف دقيقین العمل الادبی لم تکن - آنذاك - متوافرة .

ومن الناحیة المقابلة ، فالحقيقة ان الهموم السياسية والاقتصادیة
والاجتماعیة كانت تطفی علينا - او تکاد - في كثير من الحالات . بل
اننى اعترف بأن معرکتنا في ١٩٥٤ مه طه حسين والعقاد كانت - على
الرغم من وجهها النقدي - ذات وجه سیاسی ، فقد كانت المعرکة حول
الديمقراطیة ، في ذلك اوقت ، محتدمة .

الخلاصة انه كان هناك وعن باهیة الجوانب الفنیة في العملية الادبیة ،
فتخدنا عن العلاقة بين الشكل والمعنى (وليس : اللکف والمعنى كما كان
سابقا) ، لكن اكتشاف اسرار هذه العلاقة بصورة كاملة لم يكن قد تم ،
وفي اعتقادی انه لم يتم بعد تماما .

مدرسة الشکلانین الروس نفسها تؤکد على انها تھتم بدرس جانب
واحد من جوانب الظاهرة الادبیة . ولكنها لا تستطیع ان تغفل الجوانب
الاجتماعیة . الكثیرون يأخذون من هذا النظر شقه الاول وینسون - او
يغفلون عمدا - شقه الثاني .

وجا، بعد الشکلانین الروس نقاد يحاولون ان يوازنوا بين المسلطین

بالنظر في الجانب الاجتماعي ، مثل باختين ، الذي يقدم جهودا ملحوظة في هذا الاتجاه .

لختفي ما زلت ازعم ان الاكتشاف اسرار البنية الداخلية للعمل الفنى ، الاكتشافا متكاملا بكل عناصرها (في ارتباطها بذاتها ، وبواقعها المحيط ، وبناريخها : تاريخ المجتمع وتاريخ الظاهرة نفسها مما) لم ينزل امامه شوط طويل .

وإذا كان هناك - في بعض الفترات - جنوح الى الجانب الاجتماعي فهو راجع الى المجز عن الاكتشاف الكامل للقوانين الداخلية والوسائل الاجرائية من ناحية ، والى احتدام الحركة الوطنية والفكرية والسياسية ، من ناحية ثانية . وخصوصا ، كما نعلم ، ان النقد الادبى كان الميدان الالى تجري فيه معظم المعارك الفكرية . فلم تكن قد تبلورت بعد المدارس الفلسفية او الفكرية او السياسية او الاجتماعية ، ولهذا فقد كانت كل هذه المعارك تدور في - ومن خلال - معركة النقد الادبى والتصورات النقدية حول دور الفن وعلاقته بالمجتمع والحياة الاجتماعية والناس وقضايا الوطن .

لا بد ، اذن ، ان ننظر الى هذه الاتجاهات في سياقها وظروفها ونسبيتها لنسبيتها لنسبيتها تقديرها سليما .

الصدفة والضرورة في النقد الادبى

﴿ استاذ محمود ، اذا كنت لم تغفل ، فنية ، الظاهرة الفنية في عملك النقدي ، حتى انك اتهمت ، بالشكلية ، ذات يوم ، فمن اين اتي الاعتقاد بانك كنت على راس ذلك الاتجاه الذي يسمى - مع الاعتذار لتبسيط وتعريم التسمية - بالنقض الايديولوجي او الاجتماعي ؟

من اين تكون هذا التصور لدى الكثيرين ، من الشباب خاصة ، بما دفع بعضهم - مثل - الى أن ينسبوا اليك ما لم تقل ؟

الا تظن انك - مهما يكن من امر - مشارك في مسؤولية تكون هذا التصور ، على الاقل بسبب ندرة معالجاتك النقدية المكتوبة في الآونة الأخيرة ، حتى يكون تصورنا - نحن الشباب على الاقل - سليما لا تشوبه شائعت او يعتريه افتراض ؟

* الكثيرون لا يعرفون انني بدأت في النقد « بالشكل » .

كنت قد انجذبت رسالتى عن المصادفة في الطبيعيات والفيزياء .
وكتبت امسي نحو اعداد الرسالة الثانية عن « الفرودة » في العلوم الانسانية
(علم الاجتماع وعلم التاريخ وعلم الجمال ، وربما الاقتصاد)

ولم استطع استكمال الرسالة لانى فصلت من الجامعة . كنـت ابحث
فكرة « الشكل » في العلم الطبيعي والاجتماع ، لاصـل إلى القانون الذى
يـشكل الفـرودـة ويـحدد العلاقات بين عـناصـرـ اـيـة ظـاهـرـة ، وـمنـهاـ بالـطبع
ـالـظـاهـرـةـ الـجمـالـيـةـ .

كان اهتمامـي ، اـذـنـ ، بـمشـكـلةـ «ـ الشـكـلـ » ، اـهـتمـاماـ كـبـيراـ .

والـذـكـرـ انـنىـ ايـامـهاـ كـتـبـتـ مـقـالـاـ عـنـ اـمـكـانـيـةـ اـسـتـخـدـامـ «ـ الدـالـلـةـ القـضـائـيـةـ الـرـیـاضـيـةـ »ـ -ـ الـقـىـ تـجـمـعـ بـيـنـ الثـابـتـ وـالـتـغـيـرـ الـرـیـاضـيـينـ -ـ عـلـىـ الشـكـلـ
الـشـعـرـىـ .ـ كـانـ سـؤـالـىـ الـكـبـيرـ هوـ :ـ هـلـ نـسـتـطـعـ اـنـ نـدـرـسـ الشـكـلـ الشـعـرـىـ
وـالـقـيـمـةـ الـشـعـرـيـةـ مـطـبـقـيـنـ الدـالـلـةـ القـضـائـيـةـ (ـ قـوـسـانـ ثـابـتـانـ بـيـنـهـمـاـ مـتـغـرـاتـ)ـ؟ـ

وكـنـتـ اـبـحـثـ :ـ مـاـ الشـكـلـ ؟ـ شـكـلـ مـاـذاـ ؟ـ وـلـاـذاـ ؟ـ مـلـ هـوـ تـشـكـيلـ
لـلـاطـارـ الـخـارـجـىـ لـمـ لـلـعـناـصـرـ الـدـاخـلـيـةـ ؟ـ

تشـكـيلـ لـمـاـذاـ ،ـ وـبـمـاـذاـ ،ـ وـلـاـيـ هـدـفـ :ـ هـلـ هـوـ بـادـىـ ،ـ ذـىـ بـدـ،ـ تـشـكـيلـ
لـنـسـ ،ـ لـمـ شـىـ.ـ يـسـتـهـدـفـ هـدـفـ فـيـتـشـكـلـ عـلـىـ هـذـاـ النـحـوـ اوـ ذـلـكـ ؟ـ

ولـقـدـ كـانـتـ هـذـهـ اـلـسـئـلـةـ هـىـ هـىـ الـاسـاسـىـ فـىـ ذـلـكـ الـحـينـ ،ـ وـتـبـدـتـ
فـيـمـاـ كـتـبـتـ حـيـنـهـاـ مـنـ كـتـبـ وـدـرـاسـاتـ ،ـ حـيـثـ كـانـ الـفـهـمـ هـوـ :ـ اـكـتـشـافـ
الـصـيـاغـاتـ الـدـاخـلـيـةـ الـقـىـ تـبـيـنـ ،ـ الـعـملـ الـفـنـىـ .ـ

تسـالـفـ ،ـ اـذـنـ ،ـ لـمـاـ اـتـهـمـتـ باـهـمـلـ التـشـكـيلـ الـفـنـىـ وـبـالـهـتـمـامـ
بـالـضـمـونـ السـيـاسـيـ وـالـاجـتمـاعـيـ .ـ

فـتـصـورـىـ ،ـ ذـلـكـ رـاجـعـ لـىـ اـمـرـيـنـ :

الـأـولـ :ـ هـوـ الـمـقـمـاتـ الـكـثـيـرـةـ الـقـىـ كـتـبـتـهاـ لـلـقصـصـ وـالـدـوـاـوـيـنـ الـشـعـرـيـةـ
الـمـحـيـدةـ .ـ

وـالـثـانـىـ :ـ هـوـ طـبـيـعـةـ الـمـرـكـةـ السـيـاسـيـةـ الـفـكـرـيـةـ وـاـشـتـعـالـهـاـ فـىـ ذـلـكـ
الـحـينـ .ـ

وـمـنـ النـكـلتـ الـقـىـ اـلـقـهـاـ عـلـىـ الـدـكـتـورـ اـنـيـسـ فـىـ مـسـالـةـ كـتـابـتـىـ

للكثير من المقدمات « انتى كتبت حوالي مائتين او ثلاثة مقدمة ، وعلى اأن اجمعها ، واكتب لها مقدمة » .

والمقدمة عادة ما تكون - بحكم طبيعتها - عملا مريعا يقتصر على تحية الكاتب او التعريف به وبقضاياها التي يثيرها ، وعلى الاشارة الى الظرف الوطني او السياسي الذي يصدر فيه العمل المقدم .

(مثل مقدمة ديوان حسن فتح الباب عن بور سعيد حيث تحدثت بالطبع عن معركة بور سعيد . وديوان الفيتورى حيث تحدثت عن حدة الابيض والاسود في شعره وعن ضرورة تجاوزها الى افق انسانى ارجى . ومكذا) .

ومع ذلك ، وفي قلب ومح هذه المعارك السياسية ، كتبت في « الأداب » مفلا (موجود ضمن دراسات كتاب : في الثقافة المصرية) عن الخصائص « الموضوعية » والخصائص « التشكيلية » للشعر ، موضحا ان « الفن الجديد ليس تعبيرا بالتفعيلة ، وانما هو تعبير بالصور البنائية » .

ورفضت ان اكتب مقدمة لديوان « أغاني الزاحفين » لأننى لم استطع التعامل مع ما به من مباشرة وخطوبية . وعلى الرغم من ان محمد سيد احمد كتب هذه المقدمة ، فاننى الذى انتهت ، لأننى كنت الكاتب الذى لو تربط اسمه بتقديم ادب الجديد .

لقد كنت ، اذن ، واعيا بماهية الفن « الفنية » على عكس ما يقال . فقد كنت قادما من منطقة مختلفة فكريأ ، لكن اللحظة التاريخية هي الأخرى كانت تختلف :

كنت ، كما قلت ، منتهيا من رسالتي عن « المصادفة » خارجا من المدرسة الميتافيزيقية (وهي معادية للماركسية) . ومن خلال بحثي قبل الانتهاء من الرسالة كنت اتغير فكريأ ، وبدلا من تقديم رسالتي تؤسس الفيزياء الحديثة على المصادفة الذاتية ، قدمت رسالة عن « المصادفة الموضوعية » .

غيرنى فلاديمير ايلينتش لينين بكتابه « المادية ونقل العقل التجريبى » ودخلت في العمل الفكري والسياسي .

في هذا الاطار كنت اتحول تحولا كبيرا :

فمن ثم خرجة من الفكر المنشالي إلى الفكر السادي .
خرجة - كذلك - من « الشكلية » إلى « الجدلية » .

الشكل يقول الضمون

في ذلك الوقت ، كان العمل السياسي مدمجا - عندي - مع العمل الفكري . فكان من الوارد أن يكون هناك بروز للعمل السياسي والرؤية الأيديولوجية .

على انتى ، مع كل ذلك ، اقر ان المدرسة التي كانت مدرسة ماركسية صريحة في النقد الأدبي ، آنذاك ، كانت هي الأقرب إلى رؤية الفن كفن ، من مدرسة ثانية قريبة إلى الرؤية الاجتماعية ولكن بشكل غير عميق ، وغير مقيد لعناصر العملية البنوية او التكوين الداخلي الا بشكل موهش سريع .

ان اقطاب هذه المدرسة الأخرى (من امثال الدكتور عبد القادر القط ورجاء النقاش والدكتور عز الدين اسماعيل ويعيني حق وغيرهم) لم يتبنوا الدلالات الداخلية للعمل الأدبي الا تناولا لفوبيا عاما وفضفاضا . ولم يتعرض لهم احد باللوم ، ونالت المدرسة الماركسية كل اللوم ، مع أنها كانت في تضليلي - ورغم ما سقاه من تحفظات صحيحة - الاتقرب إلى تناول الفوهر الداخلي للعمل الابداعي ، على قلة الأدوات والاساليب الاجرامية المساعدة .

بعد ذلك أود ان لضيف مسألة هامة في تفسير ذلك الجنوح إلى الجانب الاجتماعي . وهي انه في تلك الائنة ، كانت المعركة محتدمة بيننا وبين الاتجاه النبدي الاكاديمي والوصفي . وربما كان اهتمام هذه المعركة يجعلنا نصل إلى الطرف الآخر القابل لطريقهم .

بل انتى ، فوق ذلك ، اذكر بأنه كانت هناك معركة سياسية وايديولوجية ضدنا ، عن قبل كتاب هنا نراهم رجعين ، راحوا يروجون لكتاب دعاء « الأدب الأسود » ودعاة « الإرهاب في الأدب » ويتجاهلون الجوانب الأخرى التي نهتم بها في درس العملية الأدبية ، لكن ي يستمروا في مجموعهم المضاد .

هكذا ، كانت معركة النقد معركة ايديولوجية ، أكثر منها معركة نقدية . ومن هنا اكرر القول بضرورة النظر إلى هذه المدرسة المتهمة في لطلارها ؟ لماذا قيل ما قيل ، وفي أية ظروف ؟

ان هذه الدراسة ، مع ذلك ، هي التي خدمت الدراسة الأدبية النقدية الجمالية أكثر مما خدمتها الدراسات الأخرى .

فإذا تأملنا ، سنجد أن من كانوا يكتبون الدراسات التي تحفل الجانب الفيزيقي ، آنذاك ، هم أبناء هذه الدراسة المضمونية .

في كتاب « العمارة الفيزيقي عند نجيب محفوظ » ، مثلاً ، ربما كانت محاولتي لدراسة ظواهره الفنية محاولة غير مسبوقة . كان منطلق الكتاب هو البدء من التشكيل للوصول إلى المضمون ، لأن التشكيل يقول .

كان هذا هو مجلل الموقف .

لكن ما حدث هو أن مسؤولية كل ما كان يقال من قبل الاتجاهات الاجتماعية ، كان يناسب إلى . كل من كان يدافع ، بالحق أو بالباطل ، عن الأدب والشعر الجديدين ، كانت تصرف تهمتها إلى . حتى الدفاع عن الاتجاهات الزاعمة التي أرضوها .

ذلك لننسى ، في حقيقة الأمر ، لم لكن أقوم بدور نقدي فقط ، بل كنت « وجهاً » سياسياً كذلك .

على لقني - في نهاية المطاف - لا انكر لقني كنت أغلبي - في بعض الأحيان - نتيجة لظروف معينة ، في إبراز الجانب الاجتماعي أو للسياسي أو الوطني .

اقرأ في المدد القاسم

رد الدكتور حامد أبو أحمد

على شعراء السبعينات

فـ ذـ كـ رـ اـهـ الـ ثـ اـنـيـهـ وـ الـ عـ شـ رـ يـنـ .. الـ حـ قـ اـكـ .. يـ كـ زـ الـ سـ لـ يـ اـ شـ رـ وـ لـ اـ كـ

وديع أمين

لم تشهد مصر في تاريخها الحديث كاتبا له تأثيره الخطير على حياتنا الفكرية والثقافية مثل عباس محمود العقاد ، هذا بجانب المازنى وسلامة موسى وطه حسين .. ولعل في تتبع نشأة وطفولة العقاد ما يصلح أساسا ومنتها لشخصيته الغريبة والمفيدة كما يراها البعض ، ويوضح تطور أفكاره ومفاسيمه وموافقه السياسية والاجتماعية فيما بعد .

لقد نشا العقاد في بيته دينية محافظة في مدينة اسوان وفي اسرة متوسطة الحال ، وكان والده من انصار الحركة العربية ، وعرف عنه منذ حداثته ميله الشديد الى القراءة والاطلاع ، تلك المادة التي لم تفارقته حتى آخر يوم في حياته . ويقول هو عن نفسه .. « نشأت وليس احب الى من الاطلاع على تراجم العظماء » .. « وللعلم مما اثر في ان اسوان الشقى العالمي كانت تستقبل عددا كبيرا من عظما ، العالم كل شتا، ملوكا وفلاسفة وشعراء » .. « وانني تعودت ان ارى العظام، والمشهورين في غير هالتهم التي تثير في نفوس الناس حب الاستطلاع والغرابة » .

ان هذا الاعجاب الشديد بهؤلاء العظام، والمشهورين كان سببا في عزوف الفتى الصغير ابن السابمة وترفعه عن مشاركة قرنائه في لهوهم ومرحهم .. « فلم تكن شيم الفتياـنـ منـ شـ يـمـيـ ،ـ وـ اـعـنـىـ بـهـاـ اللـهـ وـالـغـيـ وـالـتـمـادـىـ فـ طـلـبـ المـعـنـىـ وـ السـرـورـ » .

ومناك حادث آخر كان له تأثيره الكبير على مجرى حياة العقاد ، باعترافه هو شخصيا . فقد ذهب عندما انشئت الجامعة الاملية في حوالي ١٩٠٨ ، الى سعد زغلول وكان مديرها للجامعة في ذلك الوقت ، يطلب منه الالتحاق ببعثة من البعثات التي ترسلها الجامعة الى الخارج ، فأخذ سعد زغلول يحاذثه في شتى الموضوعات المختلفة ليختبر مدى صلاحيته

للبعثة . نعم سأله أخيراً عن الشهادة التي يحملها ، ورد عليه العقاد بأنها الابتدائية . وعند ذلك بدا الأسف على وجه سعد زغلول واعتذر للشاب الناب ، وأنه بالرغم من افتئاته شخصياً بصلاحيته للبعثة إلا أنهم مقيدون بالشروط التي يرشح على أساسها طالب البعثة ، وهي أن يكون حاصلاً على شهادة عالية أو ثانوية على الأقل . ويقول العقاد فيما بعد .. «ربما كانت هذه من الحوادث التي جعلتني لا اهتم بالتعليم النظامي ، بل اتجه إلى الاطلاع ولم يؤثر رفضه في تفسيتي من جهته ، بل لم يمتنعني من الاعجاب به ، ومن أن أكون أكبر أنصاره عند قيامه بالحركة الوطنية » .

ونحن نصدق العقاد القول ، وإن هذا الحادث لم يؤثر في تفسيته وعزيمته ، بل على العكس قد زاد من تصميمه وعزمه على أن يصبح عظيماً وعقبرياً كواحد من أولئك العظام والمشهورين الذين قرأ عنهم أو قابلهم في حياته ، وإن كان ذلك قد ولد عنده التزعة الغربية والعصامية واعتداده وثقته الشديدة بالنفس .

ولقد عمل للمقاد في وظيفة حكومية وهو في السادسة عشرة ، وكان عليه أن ينتظر عامين آخرين قبل تثبيته في وظيفته تلك ، ولكنه لم ينتظر واستقال منها ليعمل بالصحافة السياسية التي وجد فيها ما يرضي نزعاته ويحقق طموحه الكبير الذي لا يقف عند حد .. وكان أول استقالته بالصحافة في جريدة الدستور مع صاحبها الكاتب محمد فريد وجدى في عام ١٩٠٧ ، هو بداية رحلة الكاتب والأديب الناشي، وراء البطولة والعظمة والعبقرية ، وحتى يساهم بدوره الإيجابي في تجديد الحياة الفكرية والثقافية ويخرص معتنكاً السياسة الصالحة في تلك الفترة التاريخية الهامة ، التي كانت تنمو وتتشكل فيها الطبقة الوسطى الجديدة التي تفرض لها أن تلعب أعم وأخطر دور سياسياً واقتصادياً واجتماعياً في مصر خلال السبعين عاماً الماضية ، والتي أصبح حزب الوفد بعد ذلك بمثابة طليعتها السياسية بقيادة سعد زغلول ، حيث كانت تخوض نضالها المشروع من أجل ثبات وجودها وكيانها ، ضد أصحاب المصالح التقليدية القديمة الممثلة في الاستغراظية الاقطاعية والاحتياطات الاستعمارية والامتيازات الأجنبية .

ونستطيع أن نلتمس في فكر ومفاهيم العقاد في ذلك الوقت معاالم وأثار للتراث الثقافي والفكر السياسي الاصلاحي الانجليزي في القرن التاسع عشر ، وذلك من خلال كتاباته ودعوته إلى الحرية والجلاء والاستقلال ومحاربتها لحق الملكية الزراعية المطلقة للأفراد ، واستئثار القلة بالثروات

الاقتصادية العامة . وسيطرة الاحتكارات الأجنبية على الحياة الاقتصادية ، ومواجهته لسوء التصرفات المالية والادارية . والطالب بتعميم التعليم وتحسين الاحوال الصحية والاقتصادية . ورفع مستوى الاجر . وتنظيم للحياة على أساس من المساواة الاقتصادية والعدالة الاجتماعية وان جميع الناس متساوون في الحقوق أمام القانون . وان الأمة هي مصدر السلطات ، وغير ذلك من الأفكار الثورية واسلحة المجرم التي تشهرها الطبقة البورجوازية الصاعدة في وجه النظام الرجعي القائم . وان للسبيل إلى تحقيق هذه المطالب كما يراه المقاد ، ليس هو الصراع الطبقي بطبيعة الحال ، فهو يستبدل به التضامن والتعاون بين الطبقات في جميع المجالات ، وذلك هو جوهر الفكر السياسي الاصلاحي على اختلاف مذاقه ، والذي يوضح مفهوم المقاد وایمانه بالحرية والديمقراطية بمفهومهما اللبيـرالـي .

وكان أقصى ما تحطم به الطبقة البورجوازية الوطنية الجديدة ، هو الاستئثار بالسوق الوطنية وتخلصه من قبض ، الاحتكارات الاستعمارية في ذلك الوقت . ولقد كشفت ثورة ١٩١٩ عن مدى السخط المتراكم في أعماق الجماهير وعن التناقضات العميقة في المجتمع . واظهرت ان الثورة العنيفة التي شملت كل انحاء ، الريف والمن مصرية لم تكن ثورة سياسية من أجل الحرية والجلاء والاستقلال فقط ، بل ثورة اجتماعية ايضا من أجل تحقيق المطلب الاقتصادي للجماهير الشعبية . ولم يكن امام الطبقة البورجوازية سوى أحد امررين ، أما ان تتغلب الأمر الواقع والتعاون مع الاحتكارات الاستعمارية داخل اطار الرأسمالية العالمية ، او ان تواصل المركبة الى النهاية ، وربما أدى ذلك الى نتائج غير مأمونة وان تتحول الثورة البورجوازية الى ثورة وطنية ديمقراطية ذات مضمون اجتماعي . ولقد اختارت البورجوازية الطريق الاول ، طريق التهاون مع القوى الاقطاعية والاستعمارية . ودارت المحاولات في الخفاء لاخماد الثورة وتصفيتها . وتحت شعارات « سياسية التهدئة » . وعدم اراقة الدماء » تم اخماد الثورة وتصفيتها . وگان دستور ١٩٢٣ هو ثمرة اللقاء والتعاون الجديد بين الرأسمالية والقطاع والاستعمار . والذي اعطى البورجوازية مطالبتها وفتح الطريق أمام تطلعاتها الطبقية .

إلى موضع اليمين

ونبحث عن المقاد بعد ذلك فنجد انه قد دخل البرلمان نائبا عن حزب الوفد ، وقد انشغل بالمارك السياسية الحامية ، والوقوف ضد

مؤامرات السرای والاقطاع لفشل الحياة النيابية والفا، وتطليل الدستور وذلك من أجل تدعيم سلطة ونفوذ البورجوازية الجديدة . حتى أنه دخل انسجن بسببها في عام ١٩٣٠ يقضى فيه تسعة أشهر بتهمة العيب في الذات الملكية .. ولعل ذلك يفسر التحول الغريب في موقف العقاد من القضية الاجتماعية في ذلك الوقت وانتقاله مع الطبقة الرأسمالية الوطنية من اليسار إلى موقع اليمين . والتي انتهت بالتحالف التام بين الاقطاع ورأس المال ، والتسليم والتسلّم ، بمعاهدة والحماية البريطانية في عام ١٩٣٦ ، وكان أن انتهى معه العقاد اليساري الذي لم يتبق من أفكاره القديمة غير مظهرها الشكلي الخارجي .

وأنه ليس من الغريب بعد ذلك ، وفي عشية ثورة ٢٣ يوليو والجماهير تغلى وتثور ضد تحالف رأس المال والاقطاع والاستعمار . أن يكتب العقاد عن يد الفاروق البيضا ، في النهضة الغربية الشاملة ، وعن سنة الديمocratie في زواج الملك فاروق من أفراد شعبه . متحدياً بذلك مشاعر الجماهير ومدافعاً عن العرش وصاحب الديمocratie حيث يقول : « ونشاء العناية لصاحب عرش مصر أن يرعى سنة الديمocratie ويحدد سنة الإسلام باختيار مليكة شعبه من كريمات شعبه فلا حاجز من حواجز النسب بين الراعي والرعية ، ولا محل لهذه الحواجز في المجتمع كله بعد ارتقاءها بين بيت الملك وسائر البيوت المصرية ، وإنها لسنة تحدها الأمم في كل آونة ، ولكنها أحمد ما تكون حين تشار حرب الطبقات كما تشار اليوم بين أرجاء العالم على السنة طلب الفتنة ودعاة الوقعية فلا تنقض لهؤلاء الدعاء حجة حيث يتصل النسب من العرش إلى بيروت رعلياه .. الخ » (سنة الديمocratie في زواج الملك فاروق ، مجلة الهلال ، مليو ١٩٥١)

لقد آمن العقاد في حياته بالبطولة والمعquerية الفردية ، فجاءت كتاباته الكثير عن الأبطال والعباقرة في التاريخ تعبراً عن مفاسيمه وأفكاره المتسقة وفلسفته الفردية المستمدّة من واقع حياة العقاد نفسه وببيئته وثقافته والظروف السياسية والاجتماعية التي كونته وطبعـت نظرته إلى الوجود والحياة ، لا وهو ايـمانـه العميق بدور الفرد في التاريخ - كمحرك للتاريخ وصانع للأحداث - . وآماله للجماهير وعدم ايـمانـه بدورـها .. « علينا ان نذكر دانـما ان الـأـمـةـ المـصـرـيـةـ لمـ تـثـرـ بـعـدـ اـنـتـهـاـ الـحـربـ العـظـمىـ - يقصدـ الـحـربـ العـالـىـ الـأـوـلـىـ - ولكنـهاـ ثـارـتـ عـندـ القـبـضـ عـلـىـ زـعـيمـهـ » (شـبابـ ١٩٤٩ وـشـبابـ ١٩٤٩ . وـمـجـلةـ الـهـلـالـ ، مـارـسـ ١٩٤٩) وكانـهـ لوـ لمـ يـقـبـضـ عـلـىـ الزـعـيمـ سـعـدـ زـغـلـولـ لـأـ قـامـتـ الثـورـةـ فـ رـأـيـهـ عـلـىـ

الاطلاق .. لقد غفل العقاد عن امر مام وأساسى وذلك من واقع حياة العقاد نفسه كما ذكرنا ، فضلا عن ابطاله وعبقرته . وهو أن بطولته وعبقريته ونبوغه الذى كان يعتز ويفاخر به دانها ، انما يرجع في الأساس إلى مسايرته للنهضة القومية في عصره وأنه قد تأثر بها شخصيا ، ومن ثم لستطاع أن يؤثر فيها وإن يساهم بدوره الإيجابي في تلبية احتياجات ومتطلبات هذه الفترة التاريخية الهامة ، ولم يكن له فضل قط في خلقها وأيجادها ، ولكنه لم يستطع أن يتحرر من فلسنته الفردية التي لا تقيم وزنا لهذه الأمور والواقع خلف الحقيقة نفسها .

ولم يكن موقف العقاد بالنسبة للادب والفن غير نتيجة طبيعية لوقته السياسي والاجتماعي ، والمعروف أن العقاد كان يكتب الشعر في شبابه . وأنه قام بدور هام في ذلك الوقت في سبيل الدعاة إلى نبذ القوالب القديمة والصيغ المطرورة والمانع المكررة والخروج على عمود الشعر التقليدي . وذلك في معرض مجومه ومعارضته لشعر شوقي خلال مماركه الأدبية من أجل تجديد الشعر العربي في إطار مدرسة الديوان .. إن العقاد الذي كان يرى في الدعاة إلى تجديد الشعر العربي ، ضرورة تفرضها دواعي التقدم « والعوامل الخلقية والتفسية التي تحيط بها .. والقى ارتضاها القام » وذلك قبل الحرب العالمية الأولى « .. وكان سلوبا يوجبه علينا أننا كنا نخترق السود ونحارب سوء الفهم وسوء الفيه في وقت واحد » .. (شوقي في اليزان ٢٠٠ الهلال ، أكتوبر ١٩٥٧) نجده بعد ثورة ٢٣ يوليو ، هو نفسه العقاد الذي يحارب بشدة للشعر الجديد والشعراء الشبان ، وأنه قد تجمد عند هذه الفترة السابقة ، وبمقد ان استنفذت أفكاره دورها التاريخي ، فلم يمد يرى فيه ضرورة يرتضيها القام وتفرضها الظروف الاجتماعية الجديدة ، وتعبرها عن حاجات ومتطلبات خلقية ونفسية جديدة ، وراح يمارس بشدة اخترق للسود والحواجز الفكرية والثقافية التي أقامها المجتمع الرجمي القديم في وجه الشعرا الشبان المجددين ، ويحول بينهم وبين الاشتراك في المهرجانات والمسابقات التي تنظمها لجنة الشعر التي كان يرأسها في المجلس الأعلى للآداب والفنون ..

لقد عاش العقاد حياة الطبقة الوسطى ومساهمتها في تطورها وصعودها ، ومثلا دفعت التناقضات داخل الرأسمالية المصرية بأجراء منها إلى لنسفع وأخرى إلى القمة ، فان العقاد نفسه قد تغير وربط مصيره بالفنانات العليا من الرأسمالية المصرية المتعاونة تعاونا وثيقا مع الانقطاع والاستعمار المعادي لكل تقدم ، كما عاش أيضا بداية ازتمها ولنحسار نفوذها السياسي مع قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .

عاصفة من ديروت الشريف

محمد مستجاب وفن «القص»

محمود حنفى كساب

- ١ -

حين تجلس الى القاص والروانى الصعيدى محمد مستجاب - وأفضل نعنه بـ «الصعيدى» ، لأنـه ، حتى الآن ، لم يتخلى عن لهجته الصعيديـة رغم حياته في القاهرة وزواجه منها ونجابـه للبنين والبنات ، فضلاً عن تمسـكـه بكلـ ما يـتخـلىـ بهـ الانـسانـ المـصـرىـ فـيـ الصـعـيدـ منـ كـرـمـ وـشـهـامـةـ وـارـيـحـيـةـ واـضـحـةـ لـاـ مـجاـدـلـةـ فـيـهاـ - لـاـ يـمـكـنـكـ ، بـاـيـةـ حـالـ مـنـ الـاحـوالـ وـرـغـمـ مـثـاثـ العـبـارـاتـ وـالـتـعـلـيقـاتـ خـفـيـةـ الـظـلـ شـكـلاـ وـالـهـمـيـةـ مـوـضـعـاـ - تـجـاـلـ إـنـ هـذـاـ الكـاتـبـ تـمـورـ دـاخـلـهـ الـمواـصـفـ ، وـتـسـكـنـ جـوانـحـهـ الـجـنـيـاتـ وـالـعـنـارـيـاتـ ، وـبـخـرـ اـسـرـارـاـ كـهـنـوتـيـةـ تـرـكـهاـ لـهـ كـهـنـةـ أـمـونـ المـاتـمـارـونـ عـلـىـ مـدـىـ التـارـيخـ . ولا شكـ - عندـماـ تـعـاـيـشـهـ السـاعـاتـ التـىـ يـقـضـيـهاـ عـلـىـ المـقـهىـ أوـ عـنـدـماـ يـصـرـ عـلـىـ دـعـوـتـكـ إـلـىـ مـنـزـلـهـ فـيـ الـجـيـزةـ - سـوـفـ تـكـتـشـفـ إـنـكـ اـمـامـ كـاتـبـ عـرـبـ يـمـلـكـ حـسـاـ اـنـتـقـادـيـاـ هـذـاـ ، وـرـؤـيـةـ وـاـضـحـةـ لـكـلـ الـأـمـاـكـنـ الـمـطـوـبـةـ فـيـ جـسـدـ الـوـطـنـ ، وـعـنـدـماـ تـسـتـغـرـقـكـ الـجـلـسـةـ مـعـهـ تـكـتـشـفـ - أـيـضاـ - إـنـ دـيـنـاـصـورـاـ يـقـاـمـ الـانـقـراـضـ ، وـيـتـلـبـ عـلـىـ زـمـنـ اـحـسـاسـهـ بـالـصـيـبـةـ ، وـيـحـاـولـ الـلـتـفـاتـ إـلـىـ الـأـعـدـاءـ مـثـبـتاـ لـهـ أـنـهـ سـيـبـقـىـ ، وـاـنـهـ - أـخـيـراـ - فـهـمـ (ـالـمـسـائـةـ)ـ ، وـسـيـتـطـورـ ، وـيـتـخلـىـ عـنـ التـبـاهـيـ بـحـجـمـهـ الضـخمـ ، وـطـولـهـ المـفـرـطـ ، وـرـبـماـ بـتـخلـىـ عـنـ ذـيـلـهـ - اـمـتـادـهـ التـارـيـخـيـ الـذـيـ يـعـطـلـ اـنـطـلـاقـهـ لـيـمـيـشـ الـعـصـرـ بـكـلـ تـحـديـاتـهـ .

واذكر أنتى التقيـتـ بـمـحـمـدـ مـسـتـجـابـ لـلـمـرـةـ الـأـوـلـىـ فـيـ بـدـاـيـةـ السـبـعينـيـاتـ عـلـىـ سـلـمـ اـذـاعـةـ الـبـرـنـامـجـ الثـانـىـ ، وـكـنـتـ اـتـاـعـبـ لـاـصـدـارـ كـاتـبـ الـأـوـلـ (ـرـحـلـةـ إـلـىـ بـلـادـ الـثـلـجـ وـالـضـبابـ)ـ : درـاسـةـ فـيـ الـرـوـاـيـةـ الـعـرـبـيـةـ الـمـائـةـ الـأـخـرـىـ بالـاـبـتـصـاتـ إـلـىـ أـورـوبـاـ)ـ ، تـعـارـفـناـ ، وـاـكـتـشـفـناـ أـنـ كـلـ وـاحـدـ مـنـاـ يـصـافـقـ الـأـخـرـىـ مـنـذـ زـمـنـ بـعـيـدـ عـلـىـ الـورـقـ ، كـنـتـ مـدـ قـرـاتـ لـهـ قـصـتـهـ (ـمـوـقـعـةـ الـجـلـ)ـ الـتـىـ

نشرها في (الزهور) ملحق مجلة الملال ، وقد لفت نظرى فيها ذلك العنف المثير الذى طرحته مستحاجب في مواجهة قارئه ليصدمه ، وليطمسه - بقصوة - على عنصر القوة الكامنة في شعبه ، وأنه لا ينسى - مطلقا - ثاره مع العدو الأبيض الذى ينتهكه منذ بداية تصدع الدولة الإسلامية ، ونبهنى مستحاجب إلى روایات هامة - غير التي اخترتها - يلزم أن تتعرض لها في دراستي المشار إليها . ولم التق به بعد ذلك إلا مرات قليلة بسبب انشغالى في أشياء أخرى كانت ضرورية لحياتي الخاصة .. واصدر مستحاجب مجموعته القصصية الأولى (بيروط الشريف) * ، اللهمتها للتهاما . ووجدتني أمام كاتب يذكرك بطراف من القصاصين سيندشون ما لم نشرع أفلامنا ، وقبلها ضمائرنا للاحتفاء بهم ، وتابيدهم في وجدانات القراء العرب قبل أن يفترسهم زمننا هذا الردى ، ويضيعون في الشروخ الناتجة من تصدع خارطة وطننا الكبير بفعل المزائيم والتخلف والاضطهاد الداخلي والخارجي ، واليأس والاحباط على المستوى الفردي ، واللجوء إلى الانكفاء، وتدمر الذات بفعل عدم جدوى الابداع أو الحصار الغبي من الآخرين .

وهو - أى محمد مستحاجب - في مجموعته (بيروط الشريف) يقدم للقارئ، أربعة عشر قصة سبق نشرها في عدد من المجلات والصحف المصرية والعربية اعتبارا من العام ١٩٧٠ حتى ١٩٨٣ بذات بقصة (مولاكو) وانتهت بي (الجبارنة) .. والقارئ، للقصص سيلحظ أن مستحاجب يعني أند العنایة بعدد من العلامات / الرموز / القضايا / الهموم / الطموحات .. الخ من الأشياء، التي يطبع القاص إلى تابيدهما في وجداناتنا ، وهو في قصته (مولاكو) يعرض علينا ، من خلال شبهة السخرية التي تشيع في القصة ، حياة أسرة تعسة تتوجه إلى الله ببناء مسجد ، ولا يمكنه كبيرها من اتمامه ، ففيحاول البناء، تكلمته ، الا ان الحكومة تتدخل ، وتختار موقعا آخر ، فيسقط الأكبر ميتا عام ١٩٥٠ ، بعدها يضطاع الآخر الآخر ، الذي حول مشروع المسجد إلى مدرسة بحجة كثرة المساجد في القرية ، بدعة عدد من رفاقه الأجانب الذين التقى بهم في رحلته الاوروبية ، وعندما جاؤوا كان ضمنهم (ماريانا) المشعة حرارة التي اختارت موقع المدرسة ليكون استراحة تجذب السياح .

وبالطبع لا يقصد الكاتب ، من قصته ، الحرارة بعناصرها المادية، وإنما هو يقصد الوطن بأكمله الذي يتوجه إلى الإيمان - المشاع إننا ابتعدنا

(*) صدرت عن مكتبة دار العربية بالكويت عام ١٩٨٣ .

تهـ - عـلـهـ يـنـتـصـرـ عـلـىـ اـعـادـةـ ، وـعـنـدـمـاـ يـحـاـولـ اـخـتـيـارـ طـرـيـقـ يـدـعـمـ الـاـيمـانـ
عـلـىـ الـمـسـتـوىـ الـحـيـاتـىـ . بـوـاجـهـ بـعـدـمـ يـعـرـقـلـونـ اـنـطـلـاقـتـهـ الـذـاتـيـةـ الـحـرـةـ ،
وـيـفـرـضـونـ عـلـيـهـ سـبـبـاـلـاـ أـخـرـ ، مـمـاـ اـدـىـ إـلـىـ اـنـتـكـاسـتـهـ وـتـسـلـيـمـهـ لـلـاجـانـبـ
بـأـنـ الـمـوـقـعـ - مـوـقـعـ الـمـدـرـسـةـ - لـاـ يـصـلـعـ سـوـىـ اـنـ يـكـونـ اـسـتـراـحةـ لـلـسـيـاحـ .
وـلـابـدـ اـنـ الـقـارـىـ سـيـلـحـظـ - اـيـضاـ - اـنـ اـخـتـيـارـ طـرـيـقـ الـذـاتـيـ لـلـانـطـلـاقـ
نـحـوـ التـقـدـمـ مـوـهـمـ اـسـاسـيـ فـيـ الـقـصـةـ . وـاـنـ الـكـاتـبـ يـمـزـجـ تـرـاثـ
الـمـصـرـيـنـ التـلـيـدـ فـيـ التـقـرـبـ اـلـىـ اللـهـ بـبـنـاءـ الـمـابـدـ وـالـكـنـائـسـ وـالـمـسـاجـدـ
بـسـلـوكـ الـأـبـنـاءـ الـجـدـيدـ ، وـيـحـولـ هـذـاـ تـرـاثـ اـلـىـ مـشـكـلـةـ تـواـجـهـ اـلـأـسـرـةـ /
لـلـوـطـنـ . . . الـدـيـنـ اـمـ الـعـلـمـ ، وـلـكـ مـنـاـكـ اـلـآـخـرـونـ الـذـينـ لـاـ يـعـنـيـمـ سـوـىـ اـنـ
يـصـبـعـ هـذـاـ الـوـطـنـ مـجـرـدـ عـلـبـةـ لـلـسـيـاحـ وـمـومـيـاـ تـجـرـرـ تـارـبـخـهاـ !
اـحـزانـهاـ !

وـفـ قـصـةـ (ـمـوـقـمـةـ الـجـمـلـ) كـمـ مـاـنـلـ منـ الرـعـبـ وـالـقـسـوةـ ، وـلـقـدـ
ظـلـ اـحـسـاسـيـ بـهـذـاـ الرـعـبـ قـائـمـاـ مـنـذـ قـرـأـتـهـ لـلـمـرـةـ اـلـوـلـىـ . . . الـجـمـلـ رـجـنـ
يـبـحـوـ اـنـهـ مـثـقـلـ بـدـيـنـ تـجـاهـ هـذـهـ الـقـرـيـةـ الـظـالـمـ اـمـلـهـاـ - كـمـاـ يـبـحـوـ ظـاعـرـيـاـ -
وـعـنـدـمـاـ عـادـ فـيـ يـوـمـ تـسـيـطـرـ جـهـنـمـ عـلـىـ طـقـسـهـ ، حـضـرـ اـصـحـابـ الثـارـ :
(ـالـمـاـوـضـةـ وـالـحـدـاـيـدـ وـالـغـرـانـ وـالـشـنـاوـيـةـ وـالـعـمـاـيـشـةـ وـاـوـلـادـ الـجـربـانـ)ـ
وـحـاصـرـوـاـ مـنـزـلـهـ الـمـكـوـنـةـ اـسـيـاخـ نـوـافـدـهـ مـنـ قـصـبـانـ مـرـكـزـ الشـرـطـةـ اـبـانـ اـنـتـحـامـهـ
عـامـ ١٩١٩ـ ، وـيـحـاصـرـوـنـهـ وـيـقـتـلـونـهـ بـعـدـ اـنـ قـتـلـوـاـ طـفـلـيـهـ بـالـبـلـطـ . . . وـيـبـحـوـ
اـنـ الـجـمـلـ بـوـجـهـ الـاـبـيـضـ قـدـ خـرـجـ - فـ وـقـتـ ماـ - عـلـىـ النـامـوسـ فـ تـلـكـ
الـقـرـيـةـ . لـاـنـهـ - اـىـ الـقـتـلـةـ - قـتـلـوـاـ طـفـلـ الـاـبـيـضـ الـذـىـ كـانـ يـرـتـدـيـ قـبـيـصـاـ
زـاهـيـاـ مـشـجـراـ ، وـالـطـفـلـةـ الـنـحـيلـةـ الـقـىـ كـانـتـ تـرـتـدـيـ فـسـتـانـاـ ذـاـ خـطـوطـ
عـرـيـضـةـ خـفـراـ ، وـلـكـنـ هـلـ فـعـلـ القـتـلـ لـلـطـفـلـيـنـ مـساـوـ لـاـ فـعـلـ الـجـمـلـ فـ
مـلـضـيـ الـاـيـامـ وـمـنـ ثـمـ اـسـتـحـقـاـ هـذـاـ التـمـزـيقـ الـرـهـيـبـ بـالـبـلـطـ ؟ . وـكـيـفـ يـتـسـنىـ
لـهـذـهـ الـقـرـيـةـ وـاـمـلـهـاـ - الـمـسـتـلـقـيـنـ فـيـ ظـلـلـ السـامـ تـنـسـمـاـ لـلـفـحـةـ هـوـاـ، مـارـبـةـ
مـنـ الـنـفـيلـ اوـ الـغـيـطـانـ - اـنـ يـتوـافـرـ لـدـيـهـمـ كـلـ هـذـاـ الـكـمـ مـنـ العنـفـ وـالـاـصـرـارـ
عـلـىـ الـقـتـلـ ذـبـحاـ وـتـمـيـقاـ ؟! رـبـماـ كـانـتـ الـقـصـةـ صـرـخـةـ تـحـذـيرـ مـنـ الـكـاتـبـ
- لـنـ يـبـهـمـ الـأـمـرـ - بـاـنـ هـذـاـ الشـعـبـ السـادـرـ فـيـ اـسـتـلـقـانـهـ يـمـلـكـ قـدـراـ كـبـيراـ
مـنـ الـقـسـوةـ ، وـالـتـوـحـشـ اـنـفـرـدـ بـعـدـوـ لـهـ عـنـدـهـ حـسـابـ ، وـاـذاـ لـاحـظـاـ
اـنـ الـقـصـةـ نـشـرـتـ عـامـ ١٩٧٠ـ ، وـكـانـ الـاـحـتـالـلـ اـسـرـائـيـلـ جـائـمـاـ عـلـىـ اـرـضـنـاـ -
مـلـنـ كـتـبـتـهاـ بـكـلـ هـذـاـ العنـفـ دـاـخـلـهـاـ لـاـ تـلـقـفـاـ مـطـلـقاـ .

اماـ قـصـةـ (ـكـلـبـ الـسـنـطـ)ـ نـهـيـ حـلـمـ كـافـكاـوـيـ مـضـمـخـ بـتـجـربـةـ اـدـرـيـسـيةـ
(ـنـسـبـةـ لـلـىـ يـوـسـفـ اـدـرـيـسـ)ـ فـ اـسـتـخـدـمـ الـجـنـسـ لـلـتـعـبـirـ عـنـ قـبـعـ وـدـمـامـةـ

الواقع الذى ينبئ أن يرحل ، فقد تحول الشاب الى كلب سقط (وهو نوع من الدود الصغير ينمو فوق أخمان شجر السنط بالصعيد المصرى) ، فعص ، بمركب أحد المارة اثر اكتشافه انه سيضاجع امرة شيطانة ذات حوافر وشعر كثيف ، اطلمته على واقعه المكون من خيانة امه لابيه ، وحرق الاب السارق ، والاخت التى ولدت قردا ، عالم مشوه يختلط فيه اللحم بالواقع ، ولكن الكاتب يوظف الحلم من اجل ادانة واقع مرعب غير مستو .. وروى لها تاريخه وذكر النهايات : الاخ الاكبر في السجن ، والثانى اعمى يترا فى المتابير ، والثالث معلم ابتدائى ، والرابع هو كلب للسنط ، والخامس جندى في الجيش . اما البنات فالكبيرى ماتت ومو تلد ، والثانية في المنزل . وعلل دخول اخاه السجن بالمخدرات . وعمى الثانى بالعمل السحرى ، وان الاخ الاصغر احسنهم حالا ، والاب مات في الحقل ، والأم متزوجت لانها يجب ان تتزوج .. ولكنها - اي المرأة - وانتها ضغطه عليها بكل قسوة وحنان اللذة ، اطلمته على الوجه الآخر لمامه : فامه متزوجت الرجل الذى كانت تعرفه قبل ابيه ، وأبوه حرق وهو يسرق مزرعة احد اليتامى ، واخته ماتت ومو تلد قردا ، مما دفعه الى ضربها بعنف ، فاظهرت له بشاعتها المتقدمة مع بشاعة عالمه . ومن ثم كان تحوله الى كلب سقط منطقيا ، وكان دعسه بالمركب نتيجة مقوله للمهانة التي عاشها في الكوخ الصفيح مع المرأة المسنة التي حاول مضاجعتها فامقتده انسانيته وحوّلته الى مجرد كلب سقط !

والموت في صعيد مصر له مذاق مختلف عن اي موت آخر ، وفي قصة (اغتيال) هناك عدد من الحروف الأبجدية - مكذا قدمها مستجاب - كنایة عن اصحابها المجهولين ، اتفقوا - بعد ما اشار عليهم التشريح (خ) - على قتل السيدة (ح) ، ومن خلال ما يذاع من تمثيليات فيما جو التآمر والخيانة والغنج الأنثوى ، نفهم ان المرأة المطلوب قتلها على شاكلة تلك التي ، يلطم ، صوتها الديبوث في الخياع .. ويقدم مستجاب لوجهة كنیبة صدنة الحواف للجو الذى سيتم خلاله اغتيال السيدة (ح) ..
 ويشعرك الكاتب - بمعيار قاتل - ان المسالة عادية . القتل ودخوله للليمان والخروج منه في عيد الثورة ، وأن الموت شىء خاص جدا وعادى في نفس الوقت ، وأن المسالة لن تستترق اكثر من تحديد الموعد وينتهى الأمر . وكان اختيار الحروف الأبجدية كنایة عن الشخصيات مقصود من الكاتب ، لأنه من الممكن لاى فرد هناك في الصعيد اتيان الاغتيال ، ولا يتم من هو ، ومن ثم حرص مستجاب على ذلك لابراز ان الامور تسير سيرتها ولا شفوذ في ذلك .

وفي قصة (كوبى البغيلى) ينتقل مستجاب إلى مم آخر ، كوبى البغيلى - بأسفله - مستودع أسرار القرية ، جاء الضابط ليبحث عن السلاح الذي قتل به أحد الفلاحين ، كان أحد البصاصين قد أنبأه بان الساطور الذى استخدم في الجريمة قد ألقى في الماء ، أسفل الكوبى ، وعندما غطس الغطاس ليبحث عنه ، لم يجده ، ووجد جثثا وأعضاء لأناس كثيرون ، منهم الكهول والشابتات والأطفال ، وأبناء الليل والمفنيين وعاوزفى الربابة .. وحدث هرج ومرج من الفلاحين المتجمعين ، كل واحد له تحت الكوبى ذكرى أو قريب ، وانتقلت الجثث والأعضاء ، ورصفت على الشاطئ ، وكذل الناس إلى الماء تبحث أو تدارى أسرارها التي انتهكها الضابط مما دفعه - بسبب الهرج والفوضى - إلى اطلاق النار في المليان ، فتلقت الميام بلون الدم / الحكمة !

وموقف القرية من الضابط موقف معاذ تماما ، رغم أنه يعمل لصالحها ، أنها ترفض اعطاء الحكم ، وترى أن عليه استخلاصها بنفسه ، وعندما وضع يده عليها أشعاع الدم في الماء وفضح كل شيء .. ولقد كانت القرية تسلك مع الضابط سلوكا يتسم بمختى حكيم :

* تقدم له الشاي والجثة والقاتل والحكمة ،

* وفي مرات محدودة قدمت له الجثة والحكمة والقاتل واخفت الشاي ،
** وذات مرة قدمت له الجناءة والقاتل واخفت الجثة والحكمة وثلاثة من عساكره والشاي ..

* وفي ذات مرة قدمت القتيل - الذي قتله - دونما حكمة أو قاتل أو شاي أو سلاح ..

ولا بد أن القارئ سيفهم ، من ايراد خطوات تعامل القرية مع الضابط واضطرارها إلى إخفا الشاي مرة والجثة والحكمة والمساكر والشاي والسلاح في المرات التالية ، مدى رفضها لا أنه عجز عن مهمها ، وكانت ذروة غبائها باطلاق النار على الجموع المحتشدة للبحث عن أقاربها . أصولها ، فروعها تحت كوبى البغيلى الملىء بالأسرار / الحكم .. وقد حدد الكاتب شخصية الضابط بحيث تصل - بتصرفاتها - إلى سفك الدماء ، فهو - رغم حصوله على نوط الشجاعة - شخصية موائية يمكن اللعب بها ، والدليل على ذلك ما أورده الكاتب عنه :

* فلقد طمنه لص لم يكن يتعقبه ،

* وتبغض على قاتل لم يكن يقصده ..

* والترى لا تبوح له باسرارها - حكمتها .

* وهو يلجن الى العنف دونها تفهم الواقع .

ومكذا يصل مستجاب بقارنه الى قناعة مؤداتها ان الضابط في واد والناس في واد آخر ، وانه - ابدا - لن يفهمهم ومن ثم عليه ان يرحل او يواجه الصدام الذى كان قد بدا باطلاق النار في المليان !

لما قصة (عملية خطف اميرة) فلقد عبر بها مستجاب عن جذور العنف لدى الصعيدي ، العنف يبدأ منذ الصبا عندما يمسك الصبي بمعد الذرة ويحوله الى بن دقية تود افلات اعيرتها ، وبالفعل يتحقق الصبية على خطف اميرة بنت عيد ، ولكنهم - قبل توجههم لتنفيذ العملية - يغطون في وجه الحياة افاعيل الشياطين الصغار ، مما يؤملهم لأن يكونوا شياطين كبارا على كافة المستويات .

وفي قصة (القریان) التي استغرقت ثلاثين صفحة من المجموعة ، نعلم ان القرية - فجأة - اصيّبت كلها بالخرس ، الذي بدات اعراضه على احد مواطنها وانتقل الى الجميع ، مما اصابها بالذعر والفقر ، وجربت كل الوصفات والمعالجات ولكن دون جدوى ، لقد فقدت القرية لسانها الارب ، ورغم ان الخرس كارثة فان الجوع كافر ، ولم تلبث ان تختفت عن وجومها واستسلامها للخرس والجدب وعادت تعمل على اشاعة الحياة فيما اهملت فيه بفعل الرعب من الخرس ، واحتلت لغة الاشارة اول لغة في الوجود ، وبدا بكل شيء يتطور ليتواءم مع اللغة الجديدة التي احيتها القرية ، وازدهرت المسائل الا التجارية التي سالحها اللسان ، مما ادى الى ذوبان هذه التجارة في الفلاحين ، وتوصلت القرية الى وسيلة للمتعة بدلًا من الغنا ، وهي التصنيق بالأكف ، حتى اشتهرت بالتصنيق ، مما دفع بالقرى المجاورة الى استئجارهم للتصنيق ، وايضا اعدوا الرافضيات اللدنات والزهارين والخظمين والمعهددين مما ادى الى ازدهارها وامتناع خزانتها .

وتوقفت القرية عن زراعة القمح وكل المحاصيل التي تمت اليه بصلة ، واقتصر نشاطها الزراعي على زراعة المحاصيل التي لها صلة بالزارج بل وصل الامر الى حبس من تسول له نفسه زراعة اي من المحاصيل المنسوبة ، وتصبح المدمة - الذي كان مولعا بالغريارات - مليونيرا وخيرا في كل ما يمس المزارج والجسد والمتعة . وبسبب الشبع الذي حل على القرية فقدت الكلاب اعم ما تتميز به واستباحتها الشعالب ، واضطر الرجال

لقتل النساء ، اللانى لا يلدن بياتا لأن معاى ذلك الخراب . وحيث الترية
- في يوم ما - رجل لم يبهر بمباحثها وسمراها بما اقلق اهلها فظلاوا
يراقبونه حتى اكتشفوا انه يعلم طفلين الكلام . اي انه يحاول اعادة
اللسان لى القرية . فتجمعوا ومزقوه والطفلين ايضا . وباصيبت القرية
باللعنة واندثرت . ولا يعلم احد اين موقعها ولكن احد الاصدقاء قرر
انها موجودة ، ولكنه لا يعرف اين . لانه كان في حالة سكر بين !

ولست في حاجة - بعد هذا العرض المسهب - الى توصيح ما ترمي
اليه التقصة ولكن اشير فقط الى عناوين بارزة اوردها الكاتب ، وأنولها ان
الفقدان للسان هو بداية السقوط في المصير الذي واجهته تلك القرية ، وان
الخرس - فقدان اللسان - هو مقدمة سكن كل الموبقات في نفوس الناس .
ونلمع استنزال اللعنات على كل من وضع لسانه تحت حذائه . واتحاد
آفة الخرس مع أهل القرية اظهره - اي الخرس - كشخصية مرعبة تسير
على قدمين ، قادرة على سفك الدماء . وتوصيل القرية الى متنه التصفيق
كان اعمى ما يمكن ان يصل به الخط البياني لتدھورها ومن ثم اندثارها ،
وهذا هو مصير الخرس في كل مكان :

ويستأنف محمد مستحباب في (عباد الشمس) الحديث عن قريته التي
امتدت الى زراعه نبات (عباد الشمس) . واسعى به عن زراعه المحاصيل
التاريخية . ذلك أنها اكتشفت انه نبات يعني زراعه . ويتحول الى ثرى
لي sis في حاجة الى بذل الجهد والتفكير فدى الفول والمقطن والذرة والعدس ،
وأن زراعه هذا النبات الجميل ستتحمل من الفقر ، اثريا . وتم اعمال كافة
المحاصيل . وكتنوا جهدهم - الذي لا يكاد يذكر - في زراعه عباد الشمس .
الامر الذي جعل القرية ترمل في النعيم . حتى أنها استغفت عن حيواناتها
التاريخية وعن فضيلة العمل في الاعمال المزرية . واعتمدت على أعلى القوى
الحاوره في اطعامها . الا أن الامر لم يسر السيدة الساموله . فقد تتبه للصوص
للي عن القرية . ومن ثم بدأوا في ممارتها . مما دفعها الى مفاوضتهم لمدة
سبعين يوما ، انتهت الى ان ينولى للصوص حراستها بل وصل الامر
ان ترك لبعض الغرباء ، مولى بعض سنون النساء ، وكانت الطامة الكبرى !

ويحاول مستحباب - في هذه المقصة - وصل دائرة الحرس الى
لم تبديت بغيريته بدائرة الكسل الذي لحقها ومن ثم فُعِّلت عن الكفاح
وهو قد اختار بياتا لا ميئه له في الحياة - ينمو شيطانيا - سوى تصفيح
وقت الناس حيث يستخدم لبه في (التسلية) بدلا عن اللب السادس .
ومن ثم يقضى الناس او قاتهم في قتل الوقت . ومهما مثروا انفسهم

باستسلامهم المقيت لزراعته . ويتبين من القصة كيف يعاني الكاتب من أجل قريته/بلده ، وكيف يدين اتجاهها نحو اهمال العمل والتراخي في رعاية الارض التي هي الاساس لرفعة اى قرية / وطن . وهو - اى مستجاب - فقد اختار نبات (عباد الشمس) لأسباب منها : اسمه وماذا يعنيه ، وجمال منظره وقلة نفعه ، ودفع بالاحداث وراء بعضها بحيث لا يمكن ان تجد سوى القرية ككتلة مؤثرة في حالة انجذاب هائل ناحية (عباد الشمس) .

وفي قصة (الفرسان يعشقون العطور) عرض موقف قرية مستسلمة لفانتنة تمتص ارزاق الناس ، واستبدلت الشجاعة بالفارس الذي سانده غصب الامالي ، ولم تقاوم الفانتنة ، تباحثت معه فتزوجها ، وفي اليوم التالي شاهدتها الناس تجر الفارس المضمخ بالعطور الى وسط السوق وتجز راسه ، مما دفع باخيه الى امشاق حسامه والذماب اليها للقصاص منها ، ولكن الامر ينتمي بالزواج ثم جز الراس ، ما يدفع بابنه الفارس الى تكرار ما حدث لابيه ، وتجز راسه ، فینتفض الحفيد وتتكرر الساوة ومكذا ..

ويمكنا - في هذه القصة - ان نضع ايدينا على ذلك التعيب المحاط بالكمد والارض الشرافي ، والندم الذي يحاصر الضروع الملاي باللبن ، والغيفظ الذي يتفجر احجارا وصراخا وطوبا ، والاذان المنهارة ، والافواه المفلقة ، والحب الجھض .. هذا التعيب على حلم بالخلاص من مصاص الدماء ، وترسل القرية فارسا تلو فارس ، ولكنه « يتباھث ويستسلم وتجز راسه »، ذلك ان للفرسان - لأنهم فرسان - يعشقون العطور ، وتظل القرية / الوطن ترزوخ تحت نير مصاص اندماء سوا ، على المستوى الداخلي ام الخارجي . لكن الكاتب يصرخ : اياكم والفاوضة - انها الفرسان - طالا الناس وداكم !

اما قصة (امرأة) ففيها السيدة (ن) بجمالها الاخاذ الذي جعلها محط غيبة ونميمة كل اهل القرية ، والكاتب يعرض ذلك للشبق الكلامي كأنسياه عاديه في حياة الغلاحين ، فطالما ان احدا لا يمكنه نيل هذه السيدة فمن ثم وجوب اللوچ في سيرتها والخوض في شرفها ، وبالتالي على القرية ان تتخصص منها .. ويتطلع للقاتل الماجور (ن) لهذه المهمة ، ويصطحبها ، ولكنه في النهاية يقتذف من نافذتها جثة هامدة ، وترى واقفة شامخة وعارية تنظر الى الامالي باحتقار !

ولا شك ان مستجاب - بهذه القصة - يعبر عن الشموخ الذي يود الآخرون انزاله الىلطين ، رغم انه - الشموخ - ربما كان عنوانا للشرف والمجد ، ولكن مشاعر الجموع وامزجتها التي يمكن للعب بها ، سرعان

ما تميل إلى اللوچ في الوحل بثانية إنها لا تستطيع للرقي في مدارج الشموخ بفعل الفقر والجهل وقلة الحيلة ، وبالتالي لا تجد سوى العنف وسيلة لازالت الشموخ من على عرشه . ويورد مستجاب مفردات هامة لتجسيد تلك الوحشة التي تتناسب الجمال ، ويصبح وحيداً مجردًا إلا من شموخه ، ورغم الوحدة ولفتقاد الانصار يحقق نصراً على القبح والدمامة والوحشية ، وليت الكاتب رمز للسيدة بحرف (م) بدلاً من (ن) عند ذلك سيستوى للرمز ، وتراها مصر للوطن الشامخ والذي يتضاعف من الفترة الثانية في القصة كيف يدين الكاتب الذين يلغون في شرفها ، بحيث أصبح كل واحد منها له حكاية منها :

(ومن الناحية الاولى ما نال السيدة (ن) جميلة ، وتعانى من رغبة واضحة في الاسترخاء ، وروى عنها أحد الصبية حكاية عampieة مخجلة ، أكدتها فيما بعد جنّة تاجر أقمشة متوجول ، كما سبق لأحد سائقى سيارات النقل أن طعنها بخنجر في كتفها اليسرى بعد رحيل زوجها بأيام ، ثم تردد في الأوبه الأخيرة أن رجالاً سلبها ملء الكفين ذهباً . بعدما انهمرت الروايات عن السيدة (ن) حتى أحسّنا أن كل واحد لابد له منها حكاية) ص ١٢٨ .

وفي (حادة النهار) بعد الحاج وابنه الصغير عائدين قبل مغيب الشمس ، والكائنات تتناهى لتصفاء ، جزء من الليل ثم تهجم ، وقبل البدائية المفضية إلى النوم . انطلقت الاعيرة الناريه ، قتل الحاج وابنه . ومستجاب هنا يقدم لنا سينا عبر مساحة زمنية محدودة تصطرب فيها الحياة ، فالتعجب يرافق الضيغدة يود التهامها ، والذنب يغمض عينها ويفتح الأخرى ، وربما كان ذئباً آدمياً يحمل بندقية هي التي صرعت برصاصها الرجل وولده . والنساء، يتبعين لتقمير الخبز ، والرجال يصررون على مشاركة بعضهم لبعض اللقمة ، والحلاق منغمس في تسوية أحد الأقنيه ، والنمية مجلسها مزدمر ، والكيف يفعل فعله في أدمة البعض وأصحاب الشفون الخاصة ماضون في حياتهم . وفجأة يتوقف كل شيء على صوت انطلاق الرصاص ، فيهدى كل الآنسية، المتصرفه ، ويستولى : الصراخ المتصاعد على كل شيء . ومكذا نرى أن هناك موتاً ذئبياً مفترس بالجميع ، وهم سادرون في غيهم / الحياة . ولم ينتبهوا إلى على الدوى انتاجي، للموت ، فهل سيفطرون ويجدوا حلاً؟

وقد نجح مستجاب أيما نجاح في شحن قارئه باللون وايحاءات لوحه ريفية مؤثرة الالوان . بحيث توحدت خطوطها الكابية مع طلاقات

الرصاص والصراخات الغرعة من أهل القرية . ولا بد أن ذلك **العنف**
المفاجئ، وراءه ثار من نوع ما والا ما جرّأ أحد على قتل الحاج وولده .

اما في قصة (عاريا مضى) فيدلق علينا مستجاب برميلا ممتلنا
بالرعب من هـ حنش ملعون ديوث مفسد للحليب ومحنزر للحلل وسائل مجرم
.. الناس تلتفت حول الرجل الذى يضطجع باخراج الحنش ويصر على
تقاضي جنيها كاملا لقباه ذلك ، وأهل البيت يرفضون ، ويركز الكاتب
على كتلتين : كتلة الجماهير المذعنة الروعبة من الحنش . والرجل
الأسود الرفيع صاحب المهارة والذى خلع ملابسه وأصبح عاريا كى
يستخرج الحنش بتعازيه (رقيا) الرفاعية ، وحين نجع وجدهم
يرون الحنش الرعب ، القى عليهم نظرة حقيقة تم - عاريا - مضى .

وولا بد أن مستجاب يدين في هذه القصة ذلك الاستسلام للرعب الكامن
داخل البيوت / النفوس ، وأن الرفاعي لن يفعل شيئا برقياه وأسراره
لأنه - وهو العاجز - لن يتمكن من اخراج الرعب (الحنش) الذى لا يسمع .
ومن ثم وقف أهل البيت في منتصف المسافة ما بين التسليم للرفاعي
(المارى) واقتحام المجهول !

وفي (ذهاب . فقط) نرى الولد وقد عاد الى القرية . واحتله
آمه باكية منتحبة ، اخبرته ، خلال دموعها ، ان تاجر زبل الحمام ، الذى
بلا أصله ، حررها ومددها بالضرر ، وأن رجال القرية لم ينفعوا شيئا
اللهم أحمد خميس الذى قاومه بفصيدة .. وانطلق يبحث عن الرجل ،
وجد الأهل مشغولين بالصراع حول السيجة والتوت ، و مقابلة رجل شرير
ولاظه تم انطلاق به - عاريا - الى نجع تجار زبل الحمام ، وصرخ فيهم ،
ایهم سب ام هذا لانه سيفقط رقتبه ، وفي نفس الوقت الذى بتصاحبنا
على الأرض ووضع قدمه فوق رقبته . وواضح تماما ما يرمي اليه مستجاب
من اضافة الام وقعود الامل ومريرة الابن على يد (بائع زبل الحمام
الذى لا اهل له) والرجل الشرير الذى جرده من كل شيء ، ابتداء من ملابسه
حتى انسانيته .

اما (الجبارنة) آخر فصص المجموعة فتقرا عن نوح يختنق
بالحمير وشنونها ، وعند موته جابر الكبير او صاحب باقتنا ، جمل . وفروا
وغيروا مختصين بالجمال وشنونها حتى أصبحوا جمال . وعند موته جابر
الكبير الثاني او صاحب باقتنا ، بغل . وأصبحوا بغالا .. ثم انه عد موته
جابر الكبير الثالث او صاحب باقتنا ، حلوف . وبالطبع سيصيبحون حلالينا

.. وتحتفظ المصه بمزيد من الرموز . امها : تأثير الجبارنة وتحولهم
الصفات والأخلاق الى الصفات السائدة لدى للحيوان الذى يتخصصون
في تربيته والاتجار فيه . ايضا هناك من خطير يطرحه الكاتب منذ
اول سطر في القصة . وهو البحث عن طريق او هدف او وسيلة للبقاء ،
في خضم الاختبارات التي تواجه النجم . مندما كان الحمار شاغلهم
كانوا زمرا للصبر والعمل . وعندما اتجهوا الى الجمال اصطبغت حياتهم
ما يمير الجمال من صبر وغضب عند الملامات . وعندما تخصصوا في
البغال فقدوا ذكرتهم ومحولتهم . والآن يطالبهم او يوصيهم جابر الكبير
ماقته حلوف . ومعنى ذلك انهم يتذمرون من سى . الى اسوأ حيث للحروف
حيوان قذر ديوت وذلك سيكون مصيرهم . وليتهم قنعوا بالحمر !

- ٤ -

ولا بد ان القاري، سيلحظ - دون عنا، - هذا العنف الفسادى
المنتشر بطول وعرض القصص التي حوتها المجموعة ، بل انسى ادعى ان
العنف سمة اساسية في مكونات معظم القصص ، وهو عنف مقصود ،
وموظف للتدليل على ان الحياة في « ديوان الشريف » (التي لم يجد لها
ذكر في اي قصة من القصص المنشورة بين حفظ المجموعة) ، كما لم
يغفون اي قصة باسمها واكتفى مستجنب ببيان تعريف بها من كتاب
القاموس الجغرافي للبلاد المصرية لمحمد روزى) لا بد لها من العنف كى
يتتمكن اهلها - كما يؤكّد المؤلف - من الاستمرار في حياتهم . ولأن
العنف موظف في القصص فلا بد ان لذلك اسباب اخرى غير الاستمرار في
الحياة ، فديروط الشريف تواجه واهلها بمن يحولون مدارسها الى
استراحات للسياح ، وبالجمل الابيسن وعائلته الذى يفترش بالبيت
المكونة اعمدة نوافذه من نتاج ثوار ١٩١٩ ، وبالنساء المفرزات ذات
الحوالق اللائى يتحولن شبابها الى كلاب سقط تدهس بالراكيبي ، وبالجمل
وموت الضمير . وبعدهم تقدم من يضططعون بتسخير امورها في بعض
فترات حياتها ويطلقون النار عليها ، وتحبس احلام اطفالها في
البعدية وما تجره عليهم من مأسى ، وبالخرس اللعين الذى يحول اهلها
إلى خبراً في التصديق ووحوشا ضد من يبصرهم بجدوى ان يكون للمرء
لسان وهي المرتبة الثانية في وسائل مقاومة الظلم ، وبالكسل - وافتقار
الكرامة والشرف ، وبغيرسانها الذين يتنازلون عن مبادئهم وطموحاتهم عند
اول لقاء مع الفسالية ، وبالتشموخ الذى يكاد ينهى رغم العناد
والمقاومة ، وبالخرافات وصلائف الرقى والتعازيم ، وبالمهانة للآدميات

واهداً للانسانية وسلب كل شئ من شبابها ، وبعدم تفهم لن العمل والصبر على المكاره هما الحل الوحيد لازمتها !

- ٣ -

وتشريع الرمزية في كل قصص المجموعة ، فعندما نقرأ (مولاكي) لا بد أن يثير داخلنا نحن المستقبلين تساؤل حام : هل من الضروري لكل شعب الانطلاق معتمدا على ذاته فقط ، وفي حالتنا - أقصد مصر - هل كان من الممكن للمصريين التطور إلى شعب يسامم في بناء الحضارة بتحقيق انجازات محددة على ارضه دون أن ينغمى في تفهم واستيعاب الحضارة الغربية ، ولماذا كنا - نحن المصريين - ضحايا لا مشاركين أو مبدعين في الحضارة التي تكتنفنا الان ، وعندهما ننفسم في (موقعة الجمل) يقتضي سؤال : هل سيجيء اليوم الذي نخوض فيه معركة حاسمة تسفر عن انتصار أحد طرف الصراع في الشرق الأوسط ، أم ان الأمر مقد للغاية ويستلزم ادارة صراع من نوع آخر ، ويستطيع السؤال : لماذا يستشرى العنف في منطقتنا ؟ وما ان ننهى (كلب السنط) حتى نجد مسخ كائنا منتصبا أمامنا (والرجل الفاجر الشنوذ) الذي صادف بطل يوسف ادريس يوما وأوعلمه انه امرأة فاتنة تتطلع إلى ممارسة الحب معه ، وعندما نصل إلى آخر كلمة من (اغتيال) يسيطر علينا هم الموت وكيف أنه لدى المصريين موت له مذاق خاص وطقوس مرعبة ، وفي (كوبرى البغيلى) نسأل : لماذا تصر « ديربوط الشريف » على اخفاء الحكم عن ضابطها رغم انه يحاول العمل لصالحها ، الم يكن ذلك سببا و تخبطه واطلاقه للنار في وجه جموعها عند الكوبرى ؟ وبعدما نقرأ (عوليه خطف اميرة) نتأكد من ان العنف ينشأ لدينا منذ الطفولة ، ويصبح جزءا من الشخصية ومن ثم لا بد من تقصى أسبابه لدى شعبنا وخاصة في الصعيد . ومنذ أول سطر في (القربان) يلح علينا مم الديمقراطية وأهميتها في تطور الشعوب . وفي (عباد الشمس) نظم ماساتنا تمام العلم ، ونستوعب أسبابها ، وتسيطر علينا اللوعة على أرضنا التي تكاد تضيء ، وشعبنا الذى يكاد يفقد اهم خصائصه وهي الولاء للأرض ، لما في قصة (الفرسان يعشقون العطور) فنتتأكد من ان البطل الفارس لا بد متعرض للفتنة ، وأنه من الضروري ان يعتمد للشعب على قواه الذاتية وعم الاطمئنان إلى المخلص او من يدعى انه سيخوض المعركة حتى آخر قطرة دم في حياته من أجل الشعب ، لأن ذلك انتهى ! ولابد - عندما نتصفح السطور والكلمات في (امراة) - من مراجعة نظرتنا الى المرأة ، وان أفكارنا تجاهها هي حصاد قرون من الهمانة

والقهر للرجل ، ، وفي (حافة النهار) سنتاكمد ان هناك مرضًا عضالا يسرى في دماء الملائين من شعبنا ، هذا المرض هو الثار الذي يهمم كل الأمان والطمأنينة الواجب توافرها في ريفنا الصعيدي ، وفي (عاريها مرض) سنتدين الخرافية بلا تردد ونتحفز للانقضاض على الرعب الكامن داخلنا ، وفي (ذهاب . فقط) ففي ماساة سكوتنا على الممانة التي تلحق بنا ، لأن السكوت - سوء على المستوى الفردي أو الجماعي - لا بد أن يدفعنا إلى الاستسلام برقابنا تحت أقدام الطامعين ، أما في (الجبارنة) فالمسألة تتعلق بالاختيار و أهميته ، وهذا ما جعل الجبارنة ينحدرون إلى مستوى الحاليف .

- ٤ -

ويستخدم محمد مستجاب للسخرية في قصص المجموعة بشكل ملفت للنظر ، وهذا ليس غريبا ، فالكاتب هو ما يكتب ، ومستجاب لا يفلت لحظة دون للسخرية من كل شيء ، ولكنها - في كثير من الأحيان - سخرية تدفعك إلى البكاء ، وهو ما يلجم إليها في مقدمات قصصه التي تطول إلى حد كبير ، ولكن هذه الأطالة مدينة لتقالييد الحكم لدى الحرفيين حين يبداؤن حوارياتهم بـ (كان يا مكان يا سعد يا اكرام ما يحلى الكلام الا بذكر النبي العدنان . . . الخ) ومكذا مستجاب ، بدلاً من هذه المقدمة يعرض عليك أقصاصها غایة في القصر وأخياراً عن عدد كبير من الناس واستطرادات ربما بدت لا علاقة لها بالسياق ولكنها موظفة من أجل اظهار او احاطة القارئ بالجو العام الذي ستجرى فيه احداث قصصه ، وربما - ايضا - كان مستجاب مفتونا بالنوليد وهو ما يدفعه إلى التمهيد لقصته حتى تعوده آخر كلمة لى الدخول في القصة متلماً فعل في مقدمة (كوبرى البغيلى)

(منذ البداية - وحتى قبل البداية بدھور - يجب أن نثق ان السمك يعيش في الماء ، والوطواط في الخراب ، والمدرسين في المدارس ، والطمانينة في الموت ، والتعالب في المزارع ، وللزهبان في الأديرة ، والخداع في الكتب ، والحب في الشبوق ، والسم في دم الحيض ، والحكمة في مؤخرات الأحداث ، وخيمكم - يا سادتي - من فاتتكم الحكمة او فاتته الأحداث .

والحديث عن الحكمة يجرنا الخ) ص ٤١ - ٤٢

ونلاحظ انه عندما تحدث عن الحكمة جعل مفتاح القصة كلها في

حرمان قريته لصايبطها من الحكمه ومدا ما جعله بمحبطة .. ومكذا في معظم الفحص . ينطبق من مقدمة صافية ساحرة تم تلقيط منها كلمة تقوده إلى الموقف داخل القصة . ومن ثم على القاريء أن يحرص أنسد للحرصن وهو يقرأ المقدمات ولا يخدع بالكلمات الوحشية التي يستخدمها مستجاب بكل ذلك موظف لخدمة الرمز الذي يطرحه على الورق .

- ٥ -

ويغنى مستجاب بابرار الطقوس الصعيدية والاساطير والوصفات لعلاج الامراض كما في قصة (عباد الشمس) ، وتلمع عنایته الشديدة بالحرية وادانته للصمت كما في (القریان) ، وحرصه البالغ على اعلام قارئه بهمومه ، وهذا واضح من تحظه - احيانا - في السياق (من ٨ الفقرة الثالثة) و (من ٦٧ - ٦٨ الفقرة الأولى) و (من ١٣١ الفقرة الثالثة) .. الخ .

ان محمد مستجاب قاص يقاوم دون كلل الاستسلام لوهن الفكر والضمير ، ويكافح بضراوة ذلك الاجتياح الذي تتعرض له ثقافتنا ومن ثم يرافق نفسه وقارئه من اجل كتابة متميزة مصرية الروح عربية التوجه . عادلة المحتوى ، ويثبت بما لا يدع مجالا للشك ان طفرة هائلة حدثت لفن القص في وطني من الواجب علينا ان نفهمها ونحتفي بها ونضعها في مكانها الجدير بها في اندتقا .

اقرأ في العدد القادم

* المكتبة العربية :

سلالة موسى وائلية النهاية

تأليف : كمال عبد الغنى

عرض : مصطفى مجدى

* المكتبة الأجنبية :

المتفعون الغربيون والتزعة المحافظة الجديدة

تأليف : بيير كوبكى

ترجمة : ادوار فخرى بسطا

المطلق في فكرت س. اليوت

(الجزء الثاني)

د. منى أبو سنة

ان اهتمام اليوت بتجسيد المطلق في المجتمع المسيحي المثالى تمركز في حملته المنظمة ضد الحضارة الغربية للحبيبة بدعوى أنها علمانية وبالتأثر وثنية . يقول في كتابه « مفهوم المجتمع المسيحي » : اعتقاد ان علينا ان نختار بين تأسيس ثقافة مسيحية جديدة وبين تقبل ثقافة وثنية (ص ٩٣) . ثم هو يضيف الفاشية الى هذه القائمة ذلك ان « الاعتراف وثنية ، او انكار للمطلق ، المطلق التجسد في العقيدة المسيحية ، وهو ما يميز المجتمع المسيحي عن المجتمع الوثنى » (ص ٥٩) . بل انه يرفض المحافظة ، والتحررية ، والراديكالية لأن المحافظة تعنى في الأغلب استبقاء الاخطاء ، والتحررية تعنى استرخاء النظام ، والثورة تعنى انكار الثوابت » (ص ٩٣) . ثم هو يضيف الفاشية الى هذه القائمة ذلك ان « الاعتراف الاساسى ضد الفاشية أنها وثنية » (ص ٢٠) . ان ما يعني اليوت بالمقيدة المسيحية هو تجسده شريعة الله على الأرض ، او تأسيس مجتمع مسيحي عائى مستندا الى كتبسة عالمية .

ان تصميم اليوت متبلورة في فكرة واحدة : الدين ضد العلماني ، او المسيحية ضد العلمنة (١) . ويصبح اليوت هذه للضدية في إطار الصراع بين العلمانيين . ايا كانت ملخصتهم للخلقية او السياسية . وللعلمانيين محله المعيار (كرياتيريون) . أكتوبر ١٩٣٦ . ص ٦٨) ولهذا فإن اليوت يقسم العالم قسمين : عالم مسيحي ، ولا علماني وعلم وثن او علماني ، ويكتشف عن جذور انحلال العالم الحديث في العلمنة كأسلوب شامل للحياة . وهو الأسلوب الذي يميز ما يسميه «العالم المادي» ، اي للنظم للرأسمالية والاشتراكية على حد سواء . ذلك ان اليوت على يقين من أنه ليس ثمة

(١) المدينة حرف الدين ، وهي بخلاف العلمانية التي تصر الدين على العباءة الغربية وفصل الدين عن الدولة في أمور الحكم .

والاشتراكية على حد سواء . ذلك ان البوس على تعين من ان ليس ثمة سوى عقدين : **الكاثوليكية والمادية** » (ص ١٥٤) . في مقالة ، للدين والادب ، يدين البوس ادب الحديث بدعوى انه يستند الى العلمنة : « ما أود تشبيته هو ان ادب الحديث كله قد أنسنته العلمنة . اذ هو لا يعنى بل لا يفهم معنى اولية الفائق للطبيعة على ما هو طبيعى . وهذه الاولية هي شغلنا الشاغل » (ص ٣٩٨) .

ان محاولة البوس تجسيد المطلق في ادب واضحه في المقالة السالفه للذكر ، اذ يقول : « في عصر مثل عصرنا حيث لا انفصال مشترك على المسيحيين واجب القراءة للتشعبه خاصة تلك المؤلفات التي تتصرف بالتخيل في ضوء معايير خلقية ولاموتية واضحه » . وهذه المعايير المسيحية يلزم تجسيدها في ادب ينبعى ان يكون مسيحيا عن غير واعى وليس عن قصد ، (ص ٣٩٢) ووظيفة هذا النوع من ادب الرابط بين ما يسميه البوس « الشفرة العامة » لمجتمع معين وخلفيته للاموتية ، وتغيير الاخلاق . ومن ثم تكون وظيفة النقد « تطبيق الدين على نقد ادب ايها كان » (ص ٣٨٩) ومكذا يشجب البوس محاولة بعض النقاد ايهام القارئ ، بأنه يدعو الى « موضوعية الناقد » ، ذلك انه يقرر ان وظيفة الناقد ذاتية بحتة . بل انه يذهب الى ابعد من ذلك فيصف وظيفة الناقد بأنها ينبعى ان تكون دينية خالصة ، اي ان « النقد الادبي ينبعى ان يستكمel بنقد وجهه نظر اخلاقية ولاموتية » (ص ٣٨٨) . ومن ثم يصبح النقد الادبي رسالة دينية تهدف الى ملء العقل بالأوامر المسيحية المطلقة . ومكذا يشجب البوس وهم استقلال ادب عندما يؤكّد القيمة الاخلاقية والدينية لادب :

« ان عظمة ادب لا يمكن ان تحددها المعايير الادبية وحسب ، ان اولئك الذين يقفون عند حد انتها ادبية هم الطفليليون ، ونحن نعرف ان نكاثرهم مدمر » (ص ٣٩٠) ومن اجل ذلك يدعو البوس جميع المسيحيين الى صورة المحافظة ، عن وعن ، على معايير نقحية معينة ومتمازية عن تلك التي يتبنّاها الاخرون ، والى ضرورة فحص ما يقراؤنه ونقدّه استناداً الى مبادئنا ، اي المبادئ المسيحية ، وليس استناداً الى مبادئ الكتاب وحسب ، (ص ٤٠١) .

ومعه ثمة سؤال لا بد ان يثار :

كيف يمارس البوس رسالته ، اعني تجسد المطلق في مجال ادب ؟
في مقاله المشهور « للشعراء الميتافيزيقيون » ، يكشف البوس عن جنور

العلمية فيما يسميه « تفكك للحساسية » ، في القرن السابع عشر ، وهو تفكك من نتاج الفصل بين الدولة والكنيسة ، بيد أنه كان فصلاً فرضته الظروف السياسية على نحو ما يرى ليوت .

في مسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية » ، يكشف ليوت عن الجفور التاريخية للانحلال ، او للعمنة يدور الصراع في المسرحية على المستوى العام بين الدولة والكنيسة او بين السلطة الزمنية والسلطة الروحية .

وعلى المستوى الخاص بين الملك هنري الثاني زعيم للتيار الطماني والاسقف توما بيكت الزعيم المناهض للعمنة . وهنا يصور ليوت هنري الثاني الذي لا يظهر مطلقاً في المسرحية على انه المحرض على الانحلال من حيث انه يقوم بدور السياسي المستقل والمستند الى الدستور كي يضعف من سلطة الكنيسة الكاثوليكية ، ويؤمن السلطة الخنية ويقيم نظاماً اجتماعياً يقوم على أساس عقلانية انسانية .

ومن هذه الزاوية فإن هنري الثاني حالة خاصة هيمنت على اوربا في القرن الثاني عشر ، وانتهت الى الاصلاح الدينى بقيادة لوثر في القرن السادس عشر ، وفيmania حاول الامبراطور فردرريك الثاني (١٤٥٢ - ١٤٩٠) ان يستقل عن المجمع المقدس ويقبض على زمام امور الامبراطورية فاستعان بنظرية اللاموتية والحقيقة الفلسفية . وقد ثارت فلسفة ابن رشد بين الحقيقة اللاموتية والحقيقة الفلسفية . وقد ثارت فلسفة ابن رشد على عصر النهضة وذلك بالاسهام في تحرير الانسان من دجماتيقية الكنيسة وفي كلمة موجزة فان القرن الثاني عشر قد شهد مولد ثقافة جديدة هي الثقافة العلمانية المتميزة عن ثقافة الكنيسة .

ويرى توما بيكت استفف الكنيسة كما يرى ليوت ان العمنة ليست سوى الانحلال المطلوب محاربته . وفي مفتتح كلمات الكورس المكون من نساء كانتر برى نستمع الى ما يائى :

« مصیرنا فی قبضة الله ولیس فی قبضة الساسة » ، (ص ١٣) ويعبّر بيكت عن هذا المفهوم بقوله :

أونك الذين يضعون إيمانهم في نظام دنيوي

غير محكم بنظام الله

ويضعون إيمانهم في جهل أعمى

فانهم يسرعون الخطر ويطلبون للرض
يحررون ما هو مقدس عندم

ان الكاتدرائية التي يفتديها بيكت بحياته مثال محمد لتجسد المطلق ، بل من المعادل الدرامي للابرشية . ان النموذج الذي يتصوره اليوت للجماعة المسيحية من اسس المجتمع المسيحي ، ان الابرشية كنيلة بتحقيق الوحدة الدينية الاجتماعية للجماعة وذلك بتوحيد السلطة الروحية والسلطة الزمانية في واحد وهو المطلق .

لقد اكتشف بيكت التضجية والتوبه كحاجة لانتقاد العالم من الانحلال بفضل توصله الى أعلى درجة من درجات الوعي وذلك بتوحيده بين الوعي الذاتي والمطلق عن طريق وعن الجماعة او المجتمع كما يمثله الكورس . وفعل التضجية ، من حيث انه الاستسلام التام لارادة الله ، هو تجسيد للوحدة القائمة بين وعي بيكت والمطلق .

ان «تجسد المطلق» ، في المستوى التكيني ، متمثل في الطقوس المسيحية . وفي الكاتدرائية مكان المسرحية وهي دعوة صريحة لمشاركة المترجين ، او بالادق لمشاركة المسيحيين . وتبدأ المشاركة بايقاظ الوعي المسيحي لدى المترجين بهدف توحيدهم مع آلام بيكت وتجاربه الميررة ، وتكوينهم مع وعيه في النعل الخاتمي للتضجية .

ويكمل الكورس الطقوس المسيحية وذلك بان يكون العبر بين المترجين او الملحدين والدراما . ومن هذه الزاوية فان الكورس ، على حد نمير ريموند ولیامز ، هو الكورال وهو يونان الاصل وقد تمطلق في إطار الطقوس المسيحية ، اي كلحظة من لحظات «تجسد المطلق» . وتقوى الطقوس المسيحية بفضل النغمة التشعرية المؤسسة على اناشيد مسيحية . مثال ذلك الانسودة التالية :

يختفي زبانية جهنم . ويتحولون الى غبار في الريح . ويصبحون سيا منسيا ولا يبقى سوى وجه الموت ، خادم الاله الصامت والمعظة كطقوس مسيحي يوظف ، على نحو ما يرى ولیامز ، كمنولوج .

ومهمة اليوت افن في «جريمة قتل في الكاتدرائية» ، هي لا علمانية الدراما وذلك بتنصرير مضمونها وشكلها . ومن ثم ردما الى جذورها في المسر الوسيط . ان مطلقة لشكل المغير وللديناميكي للدراما له مهد

واحد هو « مجسد المطلق » ، كامر لارم لتحقيق التقادمة المسيحية . ويعبر
البيوت عن هذا الامر اللازم فيما يسميه « الارشاد الروحى » . ومن شأن
هذا الارشاد الروحى حين يتجسد في التقادمة المسيحية كاسلوب للحياة ان
ينقذ الحضارة البشرية من العلمنة . وفي مسرحية « الصخرة » ، ابلغ تعبير
عن هذه الفكرة

مجرد للبشر الاله ليس من اجل الله اخرى .

مكذا يقولون . ولكن من اجل لا شىء

ومنها لم يحدث فيما مضى

فالبشر عادة ينكرون الله ويعبدون اخرين

عبدوا العقل في البداية

وشنوا بالمال والسلطة . وما يسمونه بالحياة

أو للجنس او الديوالكتيك

مجرت الكنائس ، وانهدمت المآذن وانقلبـت .

الأجراس ، ولم يبق لنا سوى

ذراع فارعة وأكف متصرعة

فحضر يتقعم سريعاً الى الوراء

وفي مقال بعنوان « خواطر بعد لامبـت » ، يتتبـأـ اليـوت بالـسـفـوطـ
للـحـتمـىـ للـحـضـارـةـ لـلـلاـمـسـيـحـيـةـ وـالـاـنـتـصـارـ السـاحـقـ للـحـضـارـةـ المـسـيـحـيـةـ .ـ اـذـ
يـقـولـ :ـ « يـجـرـىـ الـعـالـمـ تـجـربـةـ تـأـسـيسـ عـقـلـيـةـ مـتـحـضـرـةـ وـغـيرـ مـسـيـحـيـةـ .ـ

لـلـتـجـربـةـ مـحـكـومـ عـلـيـهاـ بـالـفـشـلـ ،ـ وـلـكـنـ لـنـتـغـرـعـ بـالـصـبـرـ فـيـ اـنـتـظـارـ

فـشـلـ .ـ وـأـنـثـاـ ،ـ ذـلـكـ نـقـذـ الزـمـانـ حـتـىـ نـحـفـظـ بـالـإـيمـانـ حـيـاـ فـيـ عـصـورـ الـظـلـامـ .ـ

لـلـقادـمـةـ وـنـجـدـ الـحـضـارـهـ وـنـعـيـدـ بـنـاـهـاـ وـنـقـذـ الـعـالـمـ مـنـ الـاـنـتـهـارـ .ـ

وـاـنـ عـلـيـاـ انـ نـفـسـ اـمـكـارـ الـيـوتـ بـلـغـةـ السـيـبـرـ نـطـيقـاـ مـنـقـولـ ،ـ انـ
لـلـحـضـارـةـ لـلـلاـمـسـيـحـيـةـ مـنـ التـفـسـخـ ،ـ مـنـ جـراـ،ـ ضـعـفـ ،ـ قـوىـ الضـبـطـ
وـالـرـبـطـ ،ـ وـقـانـونـ السـيـبـرـ نـطـيقـاـ يـقـرـرـ اـنـ اـذـ كـانـتـ قـوىـ الضـبـطـ وـالـرـبـطـ
قوـيـةـ فـاـنـ المـيلـ نـحـوـ التـفـسـخـ يـكـونـ مـحـصـورـاـ فـيـ أـضـيقـ الـحـدـودـ .ـ وـمـعـنـ ذـلـكـ
اـنـ التـفـسـخـ مـحـكـومـ بـقـوىـ الضـبـطـ وـالـرـبـطـ .ـ وـلـكـنـ مـعـ تـدـهـورـ مـذـهـبـ هـذـهـ الـقـوىـ
يـزـدـادـ التـفـسـخـ وـيـنـمـوـ حـتـىـ تـنـحلـ هـذـهـ الـقـوىـ (ـ نـ .ـ مـيـنـرـ ،ـ الـاـسـتـعمالـ
الـاـنـسـانـىـ لـلـمـوـجـودـاتـ الـاـنـسـانـيـةـ .ـ صـ ٢٦ـ)

وعند لليوت الميل الى التقسيخ كامن في الحضارة اللا مسيحية او الوثنية وهي معادلة لعصور الظلام . أما قوى الضبط والربط فانها متعددة في المجتمع المسيحي الذي لا يتحقق الا في « الكنيسة الجامعة » ، ومن اجل ذلك يدعو لليوت الى استدعا، اولئك الذين ما كانوا ليتركوا كنيسة انجلترا لو كان حالها في القرن الثامن عشر مثل حالها في الرابع الثاني من القرن العشرين . (لقاءات ص ٣٧٩)

ومعنى ذلك ان لليوت متغائل من امكان تحكم قوى الضبط والربط، اعني تنصير الكنيسة الجامعة للثقافة البشرية مع التسليم بان ثمة ما يشير الى ان الموقف الراهن متميزة من القرن الثامن عشر فيما يختص بسلطان الكنيسة .

وما هنا ثمة سؤال :

لماذا يطرح لليوت هذه المسألة ، وما هي اشارات التغيير ؟

الجواب عن هذا السؤال في كتاب لليوت « مفهوم المجتمع المسيحي »، حين يشير الى « موجة الاحياء » عام ١٩٣٩ والتي يعبر عنها بكلمات مثل « اعادة التسلع الخلقي » و « الياد من جديد » . وهي كلمات تدل على التيار الصاعد في الغرب والشرق على السواء ، اعني به الاصولية .

ان بزوج حركة الاخوان المسلمين في الوطن العربي تعبير عن هذا التيار الاصولي الذي يدعو الى اسلامية الحضارة واقامة امة اسلامية ، وهو المقابل لما يسميه لليوت بالمجتمع المسيحي العالمي الذي يتحقق من خلال الكنيسة الجامعة ، فيقرر سيد قطب في كتابه « معلم في الطريق » :

الاسلام لا يعرف الا نوعين اثنين من المجتمعات .. مجتمع اسلامي ، ومجتمع جاهلي .. المجتمع الاسلامي ، هو المجتمع الذي يطبق فيه الاسلام .. عقيدة وعبادة ، وشريعة ونظاما ، وخلق وسلوكا .. و .. المجتمع الجاهلي ، هو المجتمع الذي لا يطبق فيه الاسلام ، ولا تحكمه عقیدته وتصوراته ، وقيمته وموازينه ، ونظامه وشرائمه ، وخلق وسلوكه .. ليس المجتمع الاسلامي هو الذي يضم ناسا من يسمون أنفسهم « مسلمين » ، بينما شريعة الاسلام ليست هي قانون هذا المجتمع . وان صلى وصام وحج البيت الحرام ! وليس المجتمع الاسلامي هو الذي يبتعد لنفسه اسلاما من عند نفسه - غير ما قدره الله سبحانه ، وفصله رسوله صلى الله عليه وسلم ، ويسميه مثلا ، الاسلام المتظور ، ! و .. المجتمع الجاهلي ، قد يتمثل في صور شتى - كلها جاهلية - . قد يتمثل في صورة مجتمع ينكر

وجود الله تعالى ، ويفسر التاريخ تفسيرا ماديا جليا . ويطبق ما يسميه « الاشتراكية العلمية » . وقد يتمثل في مجتمع لا ينكر وجود الله تعالى ، ولكن يجعل له ملكوت السماوات ، ويعزله عن ملكوت الأرض ، فلا يطبق شريعته في نظام الحياة ، ولا يحكم قيمه التي جعلها هو فيما ثابتة في حياة البشر . ويبعث للناس أن يعبدوا الله في البيع والكناش وللسلاح . ولكنه يحرم عليهم أن يطالعوا بتحكيم شريعة الله في حياتهم وهو بذلك ينكر أو يمuttle الوهية لله في الأرض (ص ١١٦ - ١١٧)

يبين من هذا النص التشابه الصارخ بين انكار الليوت عن الدولة المسيحية ، ومن عبارة عن « مجتمع مسيحي محكم في تشريعاته واداراته وتراثه لقانوني » أي مجتمع محكم « بالشريعة » على حد للتعمير الاسلامي ، وهو ما يميز المجتمع الديني عن المجتمع الوثني . والتيار الاسلامي للمالى تمثل في الثورة الإيرانية وتأسيس اول دولة جمهورية اسلامية هو افراز ان كل نقاء ترسد تجسيدا مطقبها .

« ونفس هذا التيار الديني حادث في الغرب وبالذات في أمريكا . ويعرف باسم « اليمين الجديد » أو « المحافظة الجديدة » ، وهو يتسم بتبني الاصولية المسيحية . والمعروف لدينا جميعا الدور التي ادته لكنيسة في انتخابات رئيس الجمهورية لعام ١٩٨٠ . وجذور هذا التيار كامنة في منفستو « اليمين الجديد » ، وهو كتاب اصدره المذكر الأمريكي رسل كيرك بعنوان العقل المحافظ . يقول كيرك ، ان ماضية المحافظة الاجتماعية تكمن في الحفاظ على التراث الاخلاقي القديم . فالمحافظون يوقرون حكمة اجدادهم ، ويتشكرون في اي تغيير ، (ص ٥٤) . ثم يستطرد كيرك في بيان للقوانين الستة للنكر المحافظ . وأول هذه القوانين تحكم الارادة الالهية في المجتمع ، وان المشكلات السياسية في اساسها من مشكلات دينية وفي عبارة أخرى يمكن القول بان المحافظة ترافد المطلقة ، حيث انها تبرغ حالة تأسيس المجتمع على عقيدة دينية او على المطلق .

« وما هو جدير بالتنويه شفف كيرك بالظواهر الفائقة للطبيعة كما يبجو في قصصه لخيالية وفي مقالاته وعلى الاخص مقالته « تأملات في العقل القوسي حيث يقول :

« ان عقل ليس عقلا مستيرا .. بل عقلا قوطيا ومدرسيا من حيث الزاج والبنية . فلم يكن في يوم من الايام عاشقا للانسجام الجاف والانتظام الكامل . فكل ما كنت انشده هو الذقوع والغموض والتراث .

والحقار السوفسطائيين والمحاسبيين . لقد كنت باحثا عن الایمان والتشرف والانتماء ، (ص ٦) .

« لن نهاية كيرك حت القراء على ان يعموا ما هو فائق للطبيعة اي الاشياء غير الرئية التي تتجاوز افاق الوعي الانساني والتي تستند الى الایمان . وهذا الاهتمام بما هو فائق للطبيعة من حيث هو متميّز عن العالم الطبيعي هو حجر الزاوية في المسيحية على نحو ما يرى ليوت .

« ونمة نمو متمماً لسلطة الكنيسة في امريكا بفضل الحركة الراهنـة . حركة « الميلاد الجديد للمسيحيين » او بالادق « اليمين المسيحي الجديد » بقيادة الاصوليين . ومن حركة مؤثرة للغاية ويقودها القس جيري فولول الذي ادى دورا هائلا في انتخابات عام ١٩٨٠ . والسبب لترئيسي في هذا النمو احتفاظه مردود الى ان ٦٠٪ من الامريكيين او ما يمثلون مائة وسبعين وعشرين مليون نسمة هم اعضاء في الكنيسة . وهذا هو رأي ا . منى أحد ممثلي مكتب « الله الميثودية المتحدة » .

« وقد عبر جيمس وات وهو وزير داخلية امريكا وفي نفس الوقت من الاصوليين ، اصدق تعبير عن التيار الاصولي الامريكي بقوله : « نحن نعيid للنظرة في قيمنا وذلك بانعود الى الاصل - الاقتصاد الاصولي ، والابنية الاجتماعية الاصولية . وللدين الاصولي . والمفاهيم الاساسية الاصولية » .

« وهذا التحالف الجديد بين الكنيسة والدولة هو حلم ليوت منذ عام ١٩٣٩ عندما قال : ان تحالف القوى المنظور في الوقت الراهن ينبغي ان يجعلنا على وعي بالاختيار بين المسيحية والوثنية ، (« مهموم المجتمع المسيحي » ، ص ٦٤) .

« لن للبيبل المسيحى يدعوا الى اتحاد الكنائس المراكب لاعادة التحالف بين الكنيسة والدولة في جميع الامم المسيحية من اجل مقاومة ما يسميه « تحالف القوى » ، ويرى ليوت ان احياء ثيوقراطية مصر اللوسبيط هو الخروج من ازمة المالم الغربي . او بالادق . ازمة النظام الرأسمالي » .

« ويرى ليوت ان جذور الازمة كامنة في الاصلاح الديني الذى كان من شأنه بتر للتراث الكتسي ، ان فصم عرى المقيدة المسيحية يعبر عن روح الرأسمالية التى مهنت لنظام الرأسـمالـي . بيد ان الرأسـمالـية

المتقدمة قد عانت من للتجمد الذي كانت قد ثارت ضده . ومن هنا فان مفارقة الرأسمالية انها في قمة اوجها قد اضطرت الى احياء الكنيسة وقد كانت للكنيسة من القوة التي حطمتها للرأسمالية لكي تزدمر . وقد أصبحت للكنيسة الآن من منفذ الرأسمالية بعد ان كانت فيما مضى تيدها . وقد يبدو ان أزمة الرأسمالية قد انتهت بانتقام، التناقض بين للكنيسة والدولة ولكنها، مؤقت ذلك ان هذه الوحدة عليها ان تواجه تحديا واحدا يتمثل في عدو واحد هو الاشتراكية ،

، وفي الختام يمكن القول بأنه اذا كان للبيوت حيا الى يومنا هذا ومساهم لهذا للتطور فإنه يكون مخورا بأصوله الأمريكية . ذلك ان بنو غداليمين المسيحي الجديد ، في امريكا في الثلث الاخير من هذا القرن قد رد للبيوت الى جذوره الأمريكية ،

المصادر

ت - س - البوس ،

مفهوم المجتمع المسيحي

ملحوظات نحو تعريف الثقافة

الارض الفراب والقتل في الكاثوليكية

مقالات مختارة

براهيل ، الظاهر والواقع

اوادهام ، المعلم والبشرة

سيد قطب ، مسلم في الطريق

الى القراء الاعزاء

مازلفنا في انتظار مساهمتكم بالآراء في تطوير المجلة ..

* ما هي الأبواب التي تقررون إضافتها ؟

* ما هي الأبواب التي ترون حنفها ؟

* ما هي اوجه القصور التي تبتغوا تلافيها في الجهة في اعدادها القائمة ؟

اكتبوا اليها القراء الاعزاء على عنوان المجلة :

مجلة ادب ونقد - ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت - القاهرة -

الرقم البريدي ١١٥١١

نظريّة مقارنة الأداب الجامعات العربيّة

(٢) المغرب العربي

د. عز الدين المنامرة

نشرها في العدد السادس الجزء الأول من دراسة الدكتور عز الدين المناصرة الشاعر الفلسطيني وأستاذ الأدب المقارن في جامعة الجزائر وكان عن نظرية مقارنة الأدب في الجامعات العربية - المشرق العربي ونستميل في هذا العدد الجزء الثاني من البحث الهام - الأول من نوعه في ميدانه .

بدأ الاهتمام بالآداب المقارن في جامعة الجزائر منذ سنوات طوبية . تم
لصبع علم الآداب المقارن يدرس كمادة مستقلة بعد استقلال الجزائر . وقد
صدرت - في النصف الثاني من السنتين - مجلة باللغة الفرنسية مختصة
بالآداب المقارن ، صدر منها ثلاثة أعداد بتأليف جمال الدين بن شيخ . وقام
بتدريس هذه المادة في جامعة الجزائر أبو العيد دودو وما زال حتى الآن .
اما في جامعة قسنطينة فتدرس مادة الآداب المقارن كمادة مستقلة منذ
عام ١٩٦٩ .

وقد درسها أستاذة غير مختصين . ودرس فيها الدكتور عماد حاتم وهو استاذ متخصص في اوائل السبعينيات . وفي مارس ، ١٩٨٣ توليت مهمة تدريس هذه المادة في الجامعة حيث تدرس المادة للسداسيات : السادس - السابع - الثامن ، اي للفصل الثاني من السنة الثالثة والستة الرابعة (الليسانس) . حيث القى المحاضرات للنظرية ويقوم اربعة أستاذة معيدين ماجراء دروس التطبيق . علما اننى اركز على علاقات الادب العربى بالادب الانجليزى وباداب اوروبا الشرقية . بينما يركز المطبقون على علاقة الادب العربى بالادب الفرنسي . وقد اشرفت حتى الآن على ما يزيد على مائة وخمسين بحثا يقدمها طلبة الليسانس من أجل التخرج ، وتتراوح صفحات هذه البحوث بين ٥٠ الى ٨٠ صفحة فولسكاب للبحث الواحد . ولابد أن نشير الى أن طالب للليسانس له حق اختيار بحث تخرجه في اية مادة مقررة . ولاحظت ان معظمهم يميل لاختيار بحثه في مادتي : الادب المقارن والادب الحديث .

وقد كان معنٍ وما زال يتركز على تحبيب وترغيب الطلبة في هذه المادة . بحيث استطاعت ترغيب ما يزيد على عشرة طلاب من طلابي المخريجين في استكمال دراستهم العليا في هذه المادة . وهم الآن يدرسون في جامعات فرنسا وأسبانيا للحصول على درجة الدكتوراه : حملة ثلاثة ودكتوراه للدولة . وما زالت صلتني بهم قائمة حتى الآن سواها بالدراسات أو بالاستشارات المباشرة حين يزورون وطنهم الجزائر .

وما زلت أتعال على تنسيق البعثات الجامعية باتجاه تنسيق البلدان التي يكملون دراستهم العليا فيها وهذا سيساعد على الخروج من أسر العلامة الإيجابية مع الدراسة للفرنسيّة في الأدب المقارن التي ما زلنا محكومين بها لأسباب تاريخية معروفة . فالطلبة يميلون للمقارنات مع الأدب الفرنسي بسبب معرفتهم باللغة الفرنسية فقط .

اما الأساتذة المختصون في الأدب المقارن في الجزائر فهم : أبو العيد دودو (جامعة الجزائر) - عبد الدايم الشوا (جامعة الجزائر) - عبد المجيد حنون - نسيمه عيلان (جامعة عنابة) وميسوم عبد الله (جامعة وهران) وعز الدين المعاشرة (جامعة قسنطينة) .

فهو العيد دودو يعرف الإسبانية والفرنسية . وعبد الله ميسوم يعرف الإسبانية والفرنسية . وعبد المجيد حنون ونسيمه عيلان (الفرنسية) . وعبد الدايم الشوا (الإنجليزية والفرنسية - على ما يبدو) - وعز الدين المعاشرة (الإنجليزية والبلغارية) .

علمًا لتفى القيت دروساً تطبيقية لأول مرة في الجامعات الجزائرية في صورة للعرب في الأدب الصهيوني ، كذلك وجهت الدروس النظرية باتجاه التعرف على الدرستين الأمريكية والإنجليزية . وربما يتم التعرف لأول مرة على علاقت الأدب العربي بـ أدب أوروبا الشرقية والاتحاد السوفييتي . وكل هذا يعني ضرورة التنوع ما دامت هناك مناطق تأثير وتاثير فعلية حتى نخرج من أسر الدراسة الفرنسية . واعتقد جازما ان حركة الأدب المقارن ازدهرت أكثر في الثمانينيات في جامعتي : قسنطينة وعاليه عن وجه للخصوم .

وفيهما يلى برنامج وزارة التعليم العالى لسادة الأدب المقارن في الجامعات الجزائرية وقد وزع البرنامج في العام الدراسي ١٩٨٣ - ١٩٨٤ : وقد قسم للبرنامج إلى ثلاثة وحدات (٢٢) :

١ - الوحدة الأولى :

- نشأة الأدب المقارن وتطوره .
- رواد الأدب المقارن .
- الأدب المقارن في الجامعات الأجنبية وال العربية .
- ميدان الأدب المقارن .
- اتجاهات الأدب المقارن .

٢ - الوحدة الثانية :

- علاقات الأدب العربي قديماً مؤثراً ومتاثراً :
- ١ - مظاهر الثقافة الأجنبية في الأدب الجاطي .
- ٢ - علاقة الأدب العربي بالأدب الفارسي .
- ٣ - علاقة الأدب العربي بالفكر اليوناني .
- ٤ - علاقة الأدب العربي بالتفكير الروماني .
- ٥ - تأثر الأدب العربي في الأدب الأوروبي في العصور الوسطى .

٣ - الوحدة الثالثة :

- علاقات الأدب العربي بالأداب الأجنبية حديثاً :

- ١ - اتصال العرب بالغرب في القرن التاسع عشر .
- ٢ - تأثر المسرح العربي بالمسرح الأوروبي .
- ٣ - تأثر التصوير العربي بالقصص الأوروبي .
- ٤ - تأثر الشعر العربي بالشعر الأوروبي .
- ٥ - تأثر النقد العربي بالنقد الأوروبي .

هذا هو البرنامج النظري ويواظبه برنامج تطبيقي حيث تختار نماذج تطبيقية للدراسة . وساعترف أن الزمن لا يكفي لدراسة هذه المحاور دراسة نظرية متممة .

كما أن تطبيق البرنامج يعتمد على اختصاص أستاذ المادة . وليس من المقبول أن يحيط أستاذ واحد بكل هذه المحاور بعمق . ولهذا عادة ما يكتفى الأستاذ بالقاء نظرة عامة .

مثلاً : لو أردنا دراسة علاقات الأدب العربي بالأدب الفارسي وحده فهذا يحتاج لسنة دراسية كاملة ، ولهذا عادة ما نلتقي نظرة عامة حول نقاط ثالث : المقامات - الترقيمات - الإلخاظ . ورغم أن قضية الانفاظ تدخل في مادة فقه اللغة إلا أننا نلتقي محاضرة واحدة فيها بما يتعلّق بدخول الإلخاظ

وتبادلها بين النصوص الأدبية في اللغتين كمدخل . كما نلقي محاضرة حول التأثير بالقصص القرآنى حديثاً وقدينا .

كما اتفقنا على الالتحاق في الجامعات العربية عموماً ان معرفة الاستاذ باللغات ، لا يعني معرفته او امتلاكه بالضرورة لنهج نظرى في الادب المقارن ، فقد لاحظت ان استاذة مختصين بالأدب الفارس ومع هذا لا يمتلكون منها في نظرية مقارنة الأداب . ولاحتظت المكس أيضاً ، هناك استاذة يمتلكون منها ولهم لا يعرفون لغة أجنبية . ان المطلوب هو تلازم الفهج مع معرفة اللغات . ولهم من انصار الاختصاص بادب الجنبي واحد في علاقته مع الادب العربى . نظر العادة يمكن لاستاذ الادب المقارن ان يعرف لغة لو لغتين وليس اكثر . اذن كيف يكون مختصاً بباقي الاداب ، الحل باعتقادى يكون بتنوع الاختصاصات وتكاملها ، بحيث يستفيد كل استاذ من اختصاص الآخر وتدرس مادة الادب المقارن في كل الجامعات الجزائرية : قسنطينة - عنابة - الجزائر العاصمة وهران - تلمسان - باتنة - تizi وزو .. الخ .

وساورد - فيما يلى شهادتين كتبهما عبد المجيد حنون (استاذ الادب المقارن في جامعة عنابة ومدير مهد الادب العربى فيها وهو الامين العام للرابطة العربية للادب المقارن) واحمد منور (الاستاذ بجامعة تيزى وزو) . وقوف كتبت هاتان الشهادتان خصيصاً لهذا البحث رداً على اسئلة وجهتها للاستاذين . كلثمة على تدريس الادب المقارن في الجزائر .

لولا : شهادة عبد المجيد حنون :

يقول عبد المجيد حنون :

نفى شهر سبتمبر ١٩٧٥ انطلقت للدراسة في السادس الاول من قسم اللغة والادب العربى - حسب نظام السادسيات - ومكذا درس الادب المقارن بجامعة عنابة لأول مرة عندما بلغ طبة الدفعة الاولى السادس السادس اي في الفترة المتقدمة من فبراير الى جوان ١٩٧٨ م .

ونظراً لعدم توفر استاذ لهذه المادة وقتذاك ، فقد اسند تدريسيها مؤقتاً إلى استاذة الادب العربى الحديث الدكتورة عايدة بامية .

وفي السادس التالي (سبتمبر ١٩٧٨ الى جانفي ١٩٧٩ م) لقتل الطلبة للسادس السابع ، وحضر استاذ في الادب المقارن (عبد السادس السادس) فاسندت له المادة . ولأسباب نجهلها ، غادر هذا الاستاذ جامعة عنابة في نهاية السادس .

وفي السادس الثاني من السنة الدراسية ١٩٧٨ / ١٩٧٩ م (فبراير ، جوان ١٩٧٩) .

لتحقت بجامعة عنابة . ومنذ ذلك التاريخ توليت تدريس هذه المادة في السداسيات الثلاثة بمعاونة السيدة نسيمة عيالن والسيد عمار رجال الذين التحقوا تباعاً بالجامعة فيما بعد .

ومنذ التحاقى بجامعة عنابة والادب المقارن يدرس فيها حسب للتصور التالي :

١ - في السادس السادس يدرس للطالب علاقات الأدب العربي التقديم في دروسه هذا المجال المعرف ومفاهيمه المختلفة وميادينه وأعلامه ... الخ .

٢ - في السادس السادس يدرس للطالب علاقات الأدب العربي التقديم بالأدب المعاصر له منذ الجاهلية إلى ما قبل الفهضة في دروسه تبذ عن لأعمالات الأدبية العربية الفارسية ، ثم العربية اليونانية ثم العربية الأوروبية كتأثير المؤسحات والف ليلة وليلة والمقامات والبعض من ظواهر الأدب العربي و الأدب الأوروبية .

٣ - أما في السادس السادس الثامن فيدرس علاقة الأدب العربي الحديث والمعاصر بالأدب الأوروبي الحديثة والمعاصرة في مجال المسرح ولقصص النقد والشعر (٤٤) .

اما للشهادة الثانية فهي من الاستاذ احمد منور (جامعة تيزى وزو) يقول فيها :

، بدأ تدريس مادة الأدب المقارن في جامعة تيزى وزو سنة ١٩٧٩ - ١٩٨٠ . وبالنسبة للاختصاص فالأساتذة الذين درسوا غير متخصصين . أما بخصوص طنيان ، المقارنة العربية مع الفرنسية ، فاعتقد أن ذلك يرجع لأسباب تاريخية نظراً لانتشار الثقافة الفرنسية في بلادنا الجزائر . بضاف لذلك أن للباحثين العرب المشهورين في هذا الميدان متاثرون أشد التأثير بالدراسة الفرنسية مثل : محمد خنيمي ملال ، وقد روّجوا للمدرسة الفرنسية في كتبهم : ومناك عامل ثالث يتعلق بضعف الاهتمام باللغات الأجنبية الأخرى مثل : الفارسية والتركية مع أن ميدان المقارنة مع ادب هاتين الللتين واسع جداً ويسبق الآداب الغربية (٤٥) .

اما منهجه جامعة تيزى وزو ، فهو قريب من منهجه وزارة التعليم العالي الذي ذكرناه .

لكنه يختلف قليلاً في عناوينه العامة في « الوحدة الثانية » ، فهد يدرس كما يلى :

- ١ - دور الترجمة في الدراسات المقارنة .
- ٢ - مفهوم التأثير وملابساته .
- ٣ - تبادل التأثير في الأشكال والاجناس الأدبية .
- ٤ - تبادل التأثير في الأساليب النثرية والشعرية .
- ٥ - تاريخ الانكشار .
- ٦ - التماذج البشرية (٦) .

ونلاحظ أن هذه الوحدة لم يوردها برنامج وزارة التعليم العالي ، لأن هذه الفقرة تتصل بال المجال النظري . ونحن – في جامعة قسنطينة – ندرس نفس هذه الوحدة أيضا . كما ندرس « نظرية الحقبة » ، الامانية . ولهذا يمكنني القول أن برنامج وزارة التعليم العالي في مادة الأدب المقارن بحاجة لاعادة نظر وتحقيق أكثر . أما باقي برنامج الوزارة – أي في الوحدتين الأولى والثالثة – فيدرس في جامعة تيزى وزو كما هو . واعتذر إن الجل ياتي بالتركيز على خصوصية :

لولا : نظرية التأثير والتاثير .

ثانيا : نظرية الوسيط في الأدب المقارن (وتشمل الترجمة) وكافة قنوات الاتصال .

ثالثا : تاريخ الانكشار .

رابعا : التماذج البشرية نظريا .

خامسا : نظرية الحقبة .

ونغيرها من الفروع النظرية . ولابد أن اعترف أنه في مجال « مدارس الأدب المقارن » يتم التركيز – كما هو حاصل عليا – على المدرستين الفرنسيتين والأمريكية والفارق بينهما دون تدريس الدارس الأخرى كالإيطالية والامانية والإنجليزية والاسبانية والسوفييتية .

ومع هذا فقد حققنا تقدما في هذا المجال في جامعة قسنطينيه . فنحن نلقى دروسا في آراء فولجانج كايسيار الالماني ودورسين الماركسي ورينبيه ويلك وهنري ريماك وفايسشتاين (المدرسة الأمريكية) . كذلك آراء دوار سعيد (للفلسطيني – الأمريكي) في مجال الاستشراق باعتباره يخدم منع « صورة شعب في كتابات الأدباء الأجانب » .

مع نقدنا لبعض آراء دوار سعيد .

ونلاحظ من رسالة أحمد منور أن كتاب غنيمي ملال ما زال هو السائد في جامعة تيزى وزو .

حين يمكن الاستفادة من كتب عربية اخرى حول الآراء، الامريكية مثلاً (كتاب حسام الخطيب - كتاب رينيه ويلك واوستن وارين - مجلة فصوصى المصرية .. الخ) . لأن كتاب عنى مثلاً يمثل المدرسة الفرنسية الكلاسيكية فقط ، ولهذا نستفيد في جامعة قسنطينة من كتاب « ما هو الأدب المقارن » لبرونيل وبيشوا وروسو (٢٧) .

اما شهادة عبد المجيد حنون مقرر حقيقتين وما : بدأ تدريس الأدب المقارن باللغة الفرنسية وبالرواية الفرنسية في المعهد الاستعماري في جامعة الجزائر في المقد الثاني من القرن العشرين .

اما تطبيق الرؤية العربية فقد بدأت في جامعة الجزائر منذ العام الدراسي ١٩٦٨ - ١٩٦٩ .

ولهذا نصل الى نتيجة عن تاريخ تدريس الأدب المقارن في الجامعات الجزائرية ومن ان تدريس الأدب المقارن كوجهة نظر عربية بدأ في نهاية السنتين مع الحالة الاستثنائية الخاصة بتدريس الأدب المقارن في المعهد الاستعماري باللغة الفرنسية وبالمنهج الفرنسي . وتدرس المادة في السادسيات : السادس - السابع - الثامن (٢٨) . اما بالنسبة لجامعة عنابة فقد درست مادة الأدب المقارن في سنة ١٩٧٨ ، ويقوم بتدريسيها عبد المجيد حنون وهو استاذ مختص . اما المنهاج المقرر في جامعة عنابة فهو يتطابق مع البرنامج المقترن من وزارة التعليم للمالي للجزائرية تمام التطابق . وقد ازدهر الأدب المقارن في الجامعات الجزائرية بتاثير من ملتقيات الأدب المقارن التي عقدت في عنابة عامي ١٩٨٣ و ١٩٨٤ بدعوة من جامعة عنابة .

وقد شارك فيها مختصون جزائريون وعرب واجانب (٢٩) .

اما في المغرب : فقد ازدهرت الدراسات المقارنة في الجامعات (خصوصاً جامعة الرباط) وخارج الجامعات . وهناك ايضاً لجمعية الغربية للأدب المقارن .

اما للكتب الصادرة في المغرب والتي تمس الأدب المقارن من قريب او بعيد بمعنى أنها تخدم في النهاية الدراسات المقارنة ، فهذه عينة منها :

١ - سعيد علوش : الأدب المقارن بين الشرق والغرب - مجلة كلية الآداب ، جامعة الرباط . عدد ٣ . سنة ١٩٧٩ .

٢ - سعيد علوش : ببليوغرافية الأدب المقارن في العالم العربي - مجلة كلية الآداب جامعة الرباط . لسنة ١٩٧٩ .

٣ - محمد شكري : مذكرات مع حان جينيه في طنجه (بالانجليزية)

- ٤ - محمد سكري : مذكرات مع تنبئى وليامز في طنجه (بالإنجليزية)
- ٥ - عباس الجرازي : التواصل بالترجمة (نقل لنصوص ادبية) - الماء ، عدد ١٤ المغرب ، لسنة ١٩٧٩ .
- ٦ - عباس للجراري : للبرتغال - بصمات من تاريخ مشترك - مجلة الماء ، عدد ٢ لسنة ١٩٧٨ .
- ٧ - عبد للهادي النازى : تاريخ الولايات المتحدة في المصادر المغربية ، مجلة الماء عدد ١٢ ، لسنة ١٩٧٨ .
- ٨ - عبد الكريم غلاب : صحفى فى أمريكا .
- ٩ - عبد الكريم غلاب : من مكة إلى موسكو .
- ١٠ - محمد الطاوش لفاسى : الرحلة الإنجليزية إلى العيارات الانكليزية ، تحقيق وتعليق محمد الفاسى ، فاس ، المغرب ، ١٩٧٢ .
- ١١ - سعيد علوش : للترجمات العربية بين الماقنة والمقارنة (٢٠) . ولعل ألم دراستين مما لسعيد علوش بالعربية لقربهما من منهج الأدب المقارن البشير .
- و حول وضع الأدب المقارن في المغرب وفي الجامعات المغربية يقول سعيد علوش :
- أخبركم بوجود جمعية للأدب المقارن في المغرب منذ ١٩٨١ . وقد نظمت نحولات ولقاءات ناجحة بكل من كليات : مراكش - فاس - مكناس - الدار البيضاء - الرباط . كما شاركت بصفتها رئيساً للجمعية في ملتقى ، الجمعية العالمية - العاشر - للأدب المقارن ، المنعقد في نيويورك سنة ١٩٨٢ وناقشت دكتوراه دولية حول « مكونات الأدب المقارن في العالم العربي » ، بالسوبريون سنة ١٩٨٢ كما لنشات شعبة اللغة العربية بكلية آداب الرباط ، شهادة للأدب المقارن ، تبدأ هذه السنة ، ويشارك في التدريس بها (بو طالب - المتيبى - علوش) وتدور حول العلاقات الأدبية العربية مع الانجليزية والفرنسية . ومنامج للدرس المقارن في العالم : الفرنسية - الأمريكية - السلافية - للعربية (٢١) .

وكما هو واضح أن للدراسات المقارنة وفق الرؤية العربية بدأت تزدهر في الثمانينيات في المغرب ولكن دون ان ينطوي للدراسات المقارنة التي صدرت بالفرنسية أو الاطروحات المغربية في الأدب المقارن التي قدمت لجامعات فرنسا ما دامت لم تترجم إلى العربية .

الطبعة	منتقديرساته	الاتهم	المستاذ	العلوم	الذيل التي تذكر فيها	الاسم
١ - مدرسة دارالعلوم للطباعة	١٩٢٨	—	غير مختصر	لأدب لارزينا	الإنجليزي	قسم الأدب والنصرة والآداب المعاصرة
٢ - مدرسة دارالعلوم للطباعة	١٩٤٥	—	غير مختصر	لأدب لجنبية	الإنجليزي	قسم لندن والبلاء والآداب المعاصرة
٣ - كلية دارالعلوم - جامعة القاهرة	١٩٥٣	تونس	مختصر	لأدب مثلن صرف	الإنجليزي	قسم لندن والبلاء والآداب المعاصرة
٤ - كلية الآداب - جامعة القاهرة	١٩٥٣	تونس	مختصر	لأدب لجنبية	الإنجليزي	قسم لغة العربية قسم لندن والفرنكوفونية
٥ - كلية الآداب - جامعة عين شمس	١٩٥٦	تونس	مختصر	لأدب مثلن صرف	الإنجليزي	قسم لغة العربية
٦ - كلية الآداب - جامعة عين شمس	١٩٥٨	تونس	مختصر	لأدب مثلن صرف	الإنجليزي - فرنسي	قسم لغة الفرنسية
٧ - كلية الآداب - جامعة عين شمس	١٩٦٠	اللتان	مختصر	لأدب مثلن صرف	الألماني	قسم لغة الألمانية آداب الآلمان
٨ - كلية الآداب - جامعة بيروت	١٩٦٣	مختصر	غير مختصر	مختصر لأدب لجنبية	الإنجليزي - العربي	جامعة الأمريكية في بيروت
٩ - كلية بيروت لغة العربية	١٩٦٦	لبنان	غير مختصر	مختصر لأدب مثليبة	الإنجليزي	قسم لغة العربية
١٠ - كلية بيروت لغة العربية	١٩٧٢	لبنان	غير مختصر	مختصر لأدب لورزينا	الإنجليزي	قسم لغة العربية

الطبعة	منتقديرس	الطبع	المطالع	الثوب	الذيل	قسم	الذيل التي تذكر فيها في الفقرة
١٢ - المستمرة (العرق)	١٩٧٦	فرنس	غير مخصوص	لب مقلن صرف	نجيزي	قسم اللغة العربية	
١١ - جامحة عن - كلبة	١٩٧٦	لوريكي	مخصوص	لب مقلن صرف	انجليز	قسم اللغة العربية	(كلب عقيم ممل)
١٠ - جامحة لفروم	-	نجيزي	مخصوص	لب مقلن صرف	لوريكي	كلبة التربية	لوريكي
١١ - جامحة للبيروك - الأردن	١٩٧٧	-	غير مخصوص	أجلب شرقية	فارس	قسم اللغة العربية	انجليز
١٢ - لك سود (جامحة) لريافن سلوفنا	١٩٧٨	لوريكي	مخصوص	لب مقلن صرف	انجليز	قسم اللغة العربية	لوريكي
١٣ - جامحة للوصل	١٩٧٨	لوريكي	مخصوص	لب نجيزي مقلن	انجليز	قسم اللغة الإنجليزية	إنجليز
١٤ - جامحة للعزيز	١٩٧٩	لوريكي	مخصوص	لب مقلن صرف	نجيزي لوريكي	قسم اللغة الإنجليزية	لوريكي
١٥ - جامحة للعزيز	١٩٨٠	لوريكي	مخصوص	لب مقلن صرف	فارس	قسم اللغة الإنجليزية	لوريكي

الطبعة	مدة الدراسة	الطبع	السنة	العنوان	القسم
١٩ - جلـة مـطبـنـا	١٩٦٦	فرنس	—	لـبـقـلـنـ صـرـفـ	ـنـقـلـةـ
ـمـهـدـاـلـدـبـولـةـ	ـفـرـنـسـ	ـمـغـرـبـ	ـلـبـقـلـنـ صـرـفـ	ـلـلـسـبـهـةـ	ـلـرـبـيـةـ
ـلـجـلـةـ	ـ١٩٦٢	ـنـدـنـ	ـمـغـرـبـ	ـلـبـقـلـنـ صـرـفـ	ـمـهـدـاـلـدـبـولـةـ
ـلـجـلـةـ	ـ١٩٧٨	ـفـرـنـسـ	ـمـغـرـبـ	ـلـبـقـلـنـ صـرـفـ	ـلـجـلـةـ
ـلـجـلـةـ	ـ١٩٧٦	ـفـرـنـسـ	ـغـرـمـخـفـ	ـلـبـقـلـنـ صـرـفـ	ـشـبـةـ
ـلـجـلـةـ	ـ١٩٧٥	ـفـرـنـسـ	ـمـغـرـونـ	ـلـبـقـلـنـ صـرـفـ	ـلـجـلـةـ

خلاصة :

ما زالت معظم الجامعات العربية تدرس الادب المقارن وفق النهج التاريخي للفرنسي وبدأت بعض الجامعات تدخل النهج الاميركي . أما الناھم الايطالية والسويدية والالمانية فهي معروفة تقريبا . ومنذ ذلك تحسن ملحوظ في مجال توليف الاساتذة المختصين منذ منتصف السبعينيات ، ولكن بعض الجامعات ما زلت تعطى للادة لغير المختصين . وما زالت المقارنة تتم بين الادب العربي والادبين الانجليزى والفرنسي فقط تقريباً وما يتناقض مع مهمة الادب المقارن الاساسية الانسانية ويبدو ان المولى تتمثل في قلة ذوى الاختصاص في الادب العالمي الآخر او رفض بعض الجامعات للمناهج غير الفرنسية والاميركية لاسباب سياسية بالدرجة الاولى ولاسباب تقنية لغوية . ورغم انه من المفروض ان تحتضن اقسام اللغة العربية مادة الادب المقارن الا انها ما زلت تدرس ايضاً في اقسام اللغات الاوروبية والشرقية . وما زلت مادة الادب المقارن تدرس كمادة مساعدة في الادب الاجنبية وللنقد الادبي . وما زلت بعض الجامعات تدرس كتاب غني عن مسلال ، ورغم أهمية هذا الكتاب التاريخية والاکاديمية الا ان حركة الادب المقارن الحديثة تجاوزته لأن الكتاب مبني على النهج التاريخي الفرنسي للقديم . وهناك جامحة واحدة لم تعرف بالادب المقارن من (الأردنية)

لذا نخوض من ذلك كله الى ان ينبغي ان يستقبل الادب المقارن بوضوح صريح بعيداً عن التبعية للنحو الآخر ، كذلك ينبغي الانفتاح على الادب العالمي والخروج من توصيف المنهجين الفرنسي والاميركي . كذلك ينبغي ان يدرس هذه المادة مختصون والاختصاص لا يعني الحصول على درجة الدكتوراه في الادب المقارن ولا لتقان اللغات فقط ، كذلك لا يعني الاختصاص المعنونة لسلطوية للادب الاجنبية من خلال للترجمات ، كما ينبغي تبادل الاراء والطبوعات بين المختصين في الجامعات .

هوامش الجزء الثاني

(٢٢) البرنامج المقترن من وزارة التعليم العالى الجزائرية . تحت عنوان « المثل ١ » : « قائمة المواد المكونة للسداسيات الدراسية التمهيدية للبكالوريوس تعليم اللغة والادب العربية وزع في الصالن الدراسي ١٩٨٣ - ١٩٨٤ » .

(٢٤) عز الدين المقاصرة : رسالة شخصية من : عبد العبد حنون - مدير مهد الادب العربي لـ جامعة منوبة ، بتاريخ ١٩٨٥/٢/٢٠ . ولعبد العبد حنون اطروحة ماجستير بعنوان « صورة الفرنس في الرواية العربية منذ العرب الصالبة الثانية حتى الصالن ١٩٧٦ » . وهو امين الصالن للرابطة العربية للادب المقارن .

(٢٥) مز الدين القاصر : رسالة شخصية من : أهيد منور ، بتاريخ ١٩٨٥/٦/٤
باريس .

(٢٦) كتبت هذه النقرة من قبل استاذ الاب المقارن في جامعة تيزى وزو .
وورقت في رسالة منور في دون ذكر اسم المستاذ . على ما ان منور ليس هو
مدرس المادة .

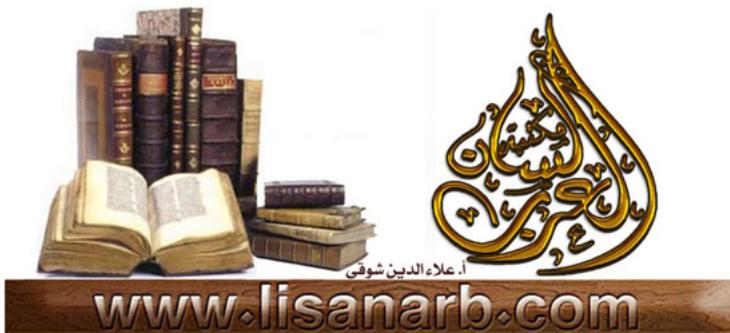
(٢٧) هذا الكتاب الفرنسي ، لم يترجم الى العربية حتى الان . وقد قدم الطالبان:
حسان راشدي ومحمد طاهر (جامعة سانتينيـة) ترجمة اولية له مع تقدمة بدلاً من بحث
التخرج (بالشراكة مع الدين القاصر) - في العام الدراسي ١٩٨٢ - ١٩٨٣ .

(٢٨) ظهر المدارس في الجامعات الجزائرية يتضمن مع نظام التصوّل .
بعض ان العام الدراسي الجامعي ينقسم إلى مدارس . اي نصفين دراسيين .
تبدأ مدرسة في أول التقويم حتى ينتهي من العام التالي وبعد انتقال - المدارس
القديمة من أول مدرس حتى أول جوبليه من نفس العام . فسنوات الليسانس الأربع
لتكون من تسلسلي مدارس .

(٢٩) منذ المفتش الدولي العربي الأول بدئعة من جامعة عنابة في الفترة
ما بين (١١ - ١٩ مايو ١٩٨٢) وقد شارك فيه ببحث بعنوان « صورة اليهودي
في الشعر الفلسطيني المعاصر ». وشارك فيه عشرات المختصين الأجانب والعرب .
 منهم : عبد المجيد حنون - نسيمة ميلان - مختار تويوهات - بو زيد عبد القادر -
 بدر الدين الرفاعي - حسام الخطيب - زيرون طحان - جعفر ماجد - بيير برونيـل -
 ميشيل باريـو - ندى طوميـش - محمود صبح - هارى توريس - فريـدة عامـر -
 محمد ميلان .

(٣٠) انظر : عبد السلام القاـرـيـ : الأدبـ المـلـاـرـيـ المـلـاـرـونـ - دراسـةـ
بيـلـيـوـغـرـافـيـ اـحـسـائـيـ ، مـذـوـرـاتـ الجـالـيـةـ ، الدـارـ الـبـيـضاـءـ ، ١٩٨٢ـ .
• وانظر : سعيد ملوش : بـيـلـيـوـغـرـافـيـ الـأـدـبـ الـمـلـاـرـيـ فـيـ الـسـلـامـ الـعـرـبـيـ -
كتـبـةـ الـأـدـابـ (مـجاـلـةـ) ، جـامـعـةـ مـحـمـدـ الـخـاصـ ، الـرـيـاضـ ، ١٩٧٩ـ .
• وانظر أيضاً : سعيد ملوش : مجلـةـ الـقـانـةـ الـإـجـنبـيـةـ - العـدـدـ الـخـامـسـ
وـالـسـادـسـ ، الـسـنةـ الـرـابـعـةـ ، ١٩٨٤ـ ، بـشـادـادـ .

(٣١) مـزـ الدينـ القـاسـرـ : رسـالـةـ شـخـصـيـةـ منـ : سـعـيدـ مـلوـشـ بـتـارـيخـ ١٩٨٤/١١/٩ـ
استخدمنـاـ فـيـ مـلـوـشـ هـذـاـ الـبـحـثـ مـصـطـلحـ « نـظـرـيـةـ مـقـارـنـةـ الـأـدـابـ »ـ بدـلاـ مـنـ
أـدـبـ الـقـلنـ .ـ وـقـاـ بـحـثـ هـذـاـ لـمـ يـنـشـرـ يـدـافـعـ مـنـ هـذـهـ التـسـبـيـهـ .ـ
ـ فـزـمـ لـنـ كـتـبـ روـحـ الـخـلـدـيـ هوـ أـوـلـ كـتـبـ عـرـبـيـ فـيـ الـقـرنـ الـعـشـرـينـ يـقـرـبـ
ـ مـنـ أـدـبـ الـقـلنـ .ـ وـقـرـىـ مـفـرـوـرـةـ مـوـرـدـ الـبـاحـثـينـ لـهـذـاـ كـتـبـ الـصـلـبـ فـيـ الـقـاهـرـةـ
ـ مـلـمـ ١٩٠٤ـ لـلـكـتـكـ مـنـ صـحـةـ رـأـيـاـ لـوـ تـبـهـ .ـ



رقم الایداع ١٩٨٣/٦١٧١

مطبعة اخوان مورافتش